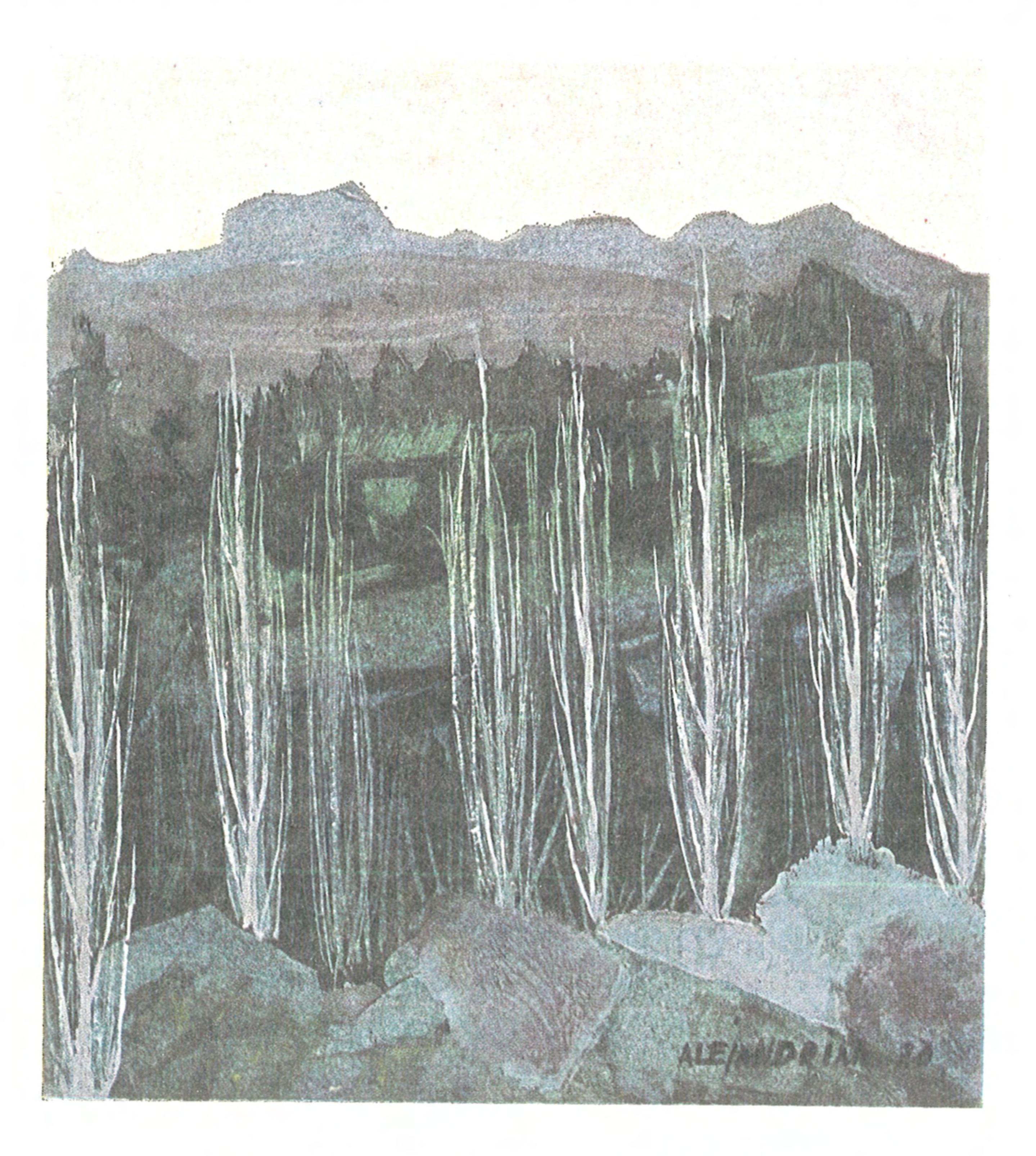
# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO 1983

395

# CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS



DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M 3875/1958

ISSN: 0011-250 X



**395**

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

ÍNDICE

# RELIGION Y SOCIEDAD EN IBEROAMERICA

## I. RELIGIOSIDAD POPULAR

### 1. *Presentación*

Aunque la relación política Estado/religión quedó prácticamente concluida con el fin de la «nueva cristiandad» (1), continúan operando en Latinoamérica particulares tendencias sociorreligiosas al interior de las sociedades, y en alguna medida incorporadas en ellas semi-institucionalmente en una llamada «Iglesia popular» o de «los pobres» (2). Nos referimos aquí a la «religiosidad popular» (3) que de diversos modos se expresa según la pluralidad de los países latinoamericanos, pero que tiene en común la característica de ser una realidad religiosa —que adquiere una magnitud sociológica— de naturaleza extraeclesiástica, ya sea por la acentuación «carismática» o «mesiánica» que «desestabilizan» la ortodoxia y la postura ideológica de la iglesia-institución (4). Esto no quiere decir que la propia Iglesia jerárquica no se haya apropiado ni se haya hecho cargo de los *discursos* y las *prácticas* relativas a tal religión del pueblo —discursos y prácticas quizá muchas veces promovidos por ella misma—, pues de tal modo ha incidido esa religiosidad en la Iglesia de América Latina que en alguna medida hoy permanece en una singular correlación pastoral con la propia Iglesia Católica. Especialmente por el carácter misionero y evangelizador existente en ésta gracias a su estatuto teológico, lo cual crea conflictos y contradicciones —muchas veces superados— a su propio proyecto eclesiástico. El sentido mesiánico o carismático que está incorporado en el cristianismo popular hace

---

(1) Bajo, Nicolás, para entender la Iglesia latinoamericana: *Pastoral Misionera,* 4, 1982, página 308.

(2) Cf. Sobrino, Jon: *Resurrección de la verdadera Iglesia; los pobres, lugar teológico de la Eclesiología,* Sal Terrae, Santander, 1981.

(3) Aquí no establecemos mayores matices entre este concepto y el de «cristianismo popular», «catolicismo popular» o «religión del pueblo».

(4) Cf. Fierro, Alfredo: *Teoría de los cristianismos,* Verbo Divino, Pamplona, 1982.

incompatible su completa regulación con algún estamento de la iglesia oficial; más aún cuando la legitimación de tales prácticas populares sólo son justificadas al interior de tal movimiento o grupo popular, evitando mayores *mediaciones* con ámbitos eclesiásticos.

Es necesario indicar que la fuerza con la que irrumpe hoy la religiosidad popular en América Latina, siempre latente, escondida y reprimida en el continente por la incomprensión y el escándalo que suponía para el propio catolicismo oficial, no resulta ser un añadido artificial y postizo a la existencia indigente de la enorme mayoría de los sectores populares de Latinoamérica. Es el fundamento básico y elemental de la vida, produciendo un determinado comportamiento y creando socialmente un particular «cosmos sagrado» que da sentido a la historia, a la vida y a la muerte del hombre latinoamericano.

## 2. *Contenidos*

Para ubicar más adecuadamente esta parte del estudio comenzamos recogiendo una definición de «religiosidad popular» que engloba el vasto sentido de tal concepto, más complejo aún entendido en la problemática y compleja América Latina: «En un sentido antropológico, corrientemente empleado, lo "religioso popular" desborda las fronteras nacionales, continentales e institucionales, para apuntar, en un concepto amplio, hacia aquellas formas, expresiones, prácticas, manifestaciones, comportamientos, contenidos, en una palabra, aquella "forma cultural" que corresponde a grandes mayorías en todo el orbe. Restringido a la historia de América Latina, lo "religioso popular" tiende a definirse en relación a aquellas realidades que determinan a esta comunidad humana, realizada históricamente y configurándose con expresiones, símbolos y conciencia propia. El sentimiento nacional y la historia de la nación es un punto importante, pero no único» (5).

A continuación conviene describir rápidamente características fundamentales de la religión popular, articulada en «creencias», «mediaciones» y «actitudes frente a la vida», según el trabajo de A. González Dorado, el cual seguimos aquí (6).

Las *creencias* populares en gran medida descansan en una figura uránica y telúrica de Jesucristo. Esta figura se complementa con otra serie de elementos y símbolos míticos (ángeles, santos, demonios)

---

(5) Arias, Maximino: «Latinoamérica. Misión y pueblo», *Teología y Vida*, 2-3, 1977, p. 120.
(6) Gonzales Dorado, A.: «La incorporación de la religiosidad popular en la liturgia», *Strómata*, 3-4, 1980, pp. 318 y ss.

que en cierta medida establecen una particular relación con la Virgen cristiana. Todo esto ha ido fraguando una determinada «teología popular» que reposa en una fe en un Dios «Padre», «Señor» y «Salvador». Lo santo y el mundo de los difuntos constituyen también un mundo trascendente donde el hombre «popular» latinoamericano se siente interpelado de asumir gracias a ritos y promesas. Todo este mundo trascendentalizado, que forma la conciencia y determina el comportamiento de tal hombre, «no es un mundo lejano y alejado, sino que interviene directa e inmediatamente en nuestra vida y en nuestra historia». Sobre todo porque Dios aparece interviniendo en la realidad intramundana de las cosas, acreditando o desacreditando determinadas acciones entre los hombres. También se puede decir que la religiosidad popular adquiere el sentido de una religión de salvación y seguridades individuales, aunque simultáneamente al pueblo también le atrae la acción participada en el culto, solidarizando en el sufrimiento y el dolor con valores humanos que consuelan su existencia.

Las *mediaciones* populares de las creencias están en relación con el carácter permanente que deben poseer los símbolos de ese mundo trascendente alimentados por una fe popular. De aquí que «el mundo de las mediaciones religiosas» sea «extraordinariamente abundante en el pueblo latinoamericano. Es un mundo donde el pueblo se reconoce a sí mismo y se expresa como creyente, y donde espera ser reconocido e identificado por los demás como cristiano». Las expresiones que el pueblo da a sus creencias adquieren «formas realistas e inmediatas», evitando mayores estilizaciones. Normalmente son expresiones y formas portadoras de «poder» sacralizante y religioso que pueden tener un carácter institucional (las circunscritas en un ámbito litúrgico que ruega por muertos, destaca fiestas, etc., realizadas en un templo como lugar fijo), o popular, es decir, las originadas por el mismo pueblo «o las que no procediendo del campo litúrgico, de tal manera han sido asimiladas por el pueblo que las considera propias», sean objetos (reliquias, rosarios, velas, etc.), o sean prácticas (cantos, narraciones, procesiones, etc.). Existe un apego ambiguo por las bendiciones y sacramentos de la Iglesia, y cierto sentido y capacidad para la oración, generalmente absorta, contemplativa y pasiva que no tiene mucha base intelectual, pero que es sincera y que necesita expresarse en gestos.

El *comportamiento religioso* en la vida reposa en una particular fusión entre valores evangélicos con valores culturales, más otros valores conquistados gracias a la «sabiduría popular». De este modo podemos decir que el comportamiento religioso está delimitado, en

primer lugar, por una «piedad» que resulta imprescindible para acreditar la fe en lo trascendente y para establecer, mecánicamente, buenas «relaciones de amistad con el poder/santo». En segundo lugar, por una «sabiduría religiosa popular» que oriente y dé sentido a la vida para superar los conflictos establecidos entre «convicciones» y «experiencias» surgidas en la existencia. En tercer lugar, el comportamiento religioso popular también se funda en el carácter y la densidad que tiene el *tiempo,* según la temporalidad que asuma el creyente por los acontecimientos que vive (personales, familiares, comunitarios, extraordinarios, etc.).

Todo este conjunto de factores va conformando un cuadro que repercute en el comportamiento social de la religiosidad popular. Sobre todo porque de ese conjunto se desprende un actuar ideológico y público que no es anticipado ni previsto en la privada y unilateral práctica devocional llevada a cabo por el creyente «popular» latinoamericano. De aquí el trabajo de apertura y concordancia que lleva a cabo la Iglesia Católica con el fenómeno social de la religión popular en América Latina, planteándosele de este modo a la propia Iglesia «el problema de su concreta encarnación en todas estas culturas y subculturas, así como el del descubrimiento del núcleo cultural primero y aglutinante de las demás manifestaciones, para desde aquí evangelizar» (7).

### 3. *Marco cultural y perspectiva intraeclesiástica del problema*

La exhortación apostólica de Pablo VI, *Evangelii Nuntiandi,* en el Sínodo de Obispos (1974), promovida para prestar atención teológica al tema de la cultura y culturas, es una seria tentativa que existe al interior de la Iglesia Católica para hacerse cargo de lo que implican las manifestaciones del catolicismo popular, tan acentuadas en América Latina. También interesa al propio catolicismo oficial participar de la *identidad* que expresa la religiosidad popular a lo largo y ancho del continente, identidad muchas veces cristalizada en movimientos religiosos con una pretensión política liberadora o puramente escapista en la irracionalidad carismática.

La «sedimentación» de diversas tradiciones y prácticas religiosas previas a la instauración del cristianismo en América continúan pesando, en un sentido sincrético, al interior de la religión popular

(7) Arias, Maximino, *art. cit.*, p. 116.

actual. Si bien es cierto que el cristianismo conocido hoy por hoy resulta ser una amalgama de muchas tradiciones religiosas existentes en la historia desde que se desarrolló ese cristianismo primitivo en torno a Jesús, en la religión popular «resulta más visible el sincretismo. El pueblo no se cuida de la coherencia de los diversos gestos y creencias que hace suyos. La religión oficial, por otro lado, es más proclamada o predicada que realmente practidada y vivida, salvo por unos pocos. La religión real, por tanto, la que tiene realidad efectiva en los hechos y no sólo en los discursos o en las normas, es, en máxima proporción, popular» (8). De aquí que las expresiones populares de la religión en Latinoamérica, en alguna medida, sean diseñadas por aquel potencial religioso animista-mitológico arraigado todavía en culturas precolombinas y posteriormente cristianizadas. De este modo «el sincretismo de la religión popular es particularmente visible allí donde la inculturación de una nueva religión —la recepción y predicación en nuestro caso— está relativamente fresca, de manera que formas y contenidos religiosos ancestrales o tradicionales en el pueblo en cuestión sobreviven y se amalgaman con los nuevos contenidos y formas propias de la otra religión que ahora viene a ser inculcada. Para ilustrar el fenómeno hay que acudir, pues, a cristiandades recientes, todavía en formación, ya que en ellas, mucho más que en las viejas cristiandades, se hallan frescas y manifiestas las huellas de la fusión del nuevo mensaje con la antigua creencia» (9).

La repercusión pública que adquiere la religiosidad popular en la sociedad es acogida fundamentalmente por la Iglesia Católica, que ve con simpatía, pero también con cierto afán corrector, el comportamiento colectivo de la religión del pueblo. La matriz cultural católica americana, gracias a la histórica evangelización en el continente, ha terminado por condicionar y definir el carácter popular de la religiosidad popular latinoamericana, aunque no en todos los sentidos tal religiosidad puede ser considerada estrictamente *católica*, por carecer de aquel sentido institucional y estructural que la Iglesia adquiere en sus prácticas en relación con la sociedad y el Estado. En este sentido, las tendencias sociorreligiosas latinoamericanas en alguna medida chocan con los límites y horizontes de *creencias* eclesiásticamente impuestas, pues el carácter mesiánico —o carismático— existente al interior del cristianismo popular, en cuanto proyecto cristiano alternativo, interrumpe y amenaza esa instalación administrativa dada en la realidad de la Iglesia instituida.

---

(8) Fierro, Alfredo, *ob. cit.*, p. 253.
(9) *Ibíd.*, p. 261.

Entendida la religión popular como una subcultura específica que, gracias a la exhortación *Evangelii Nuntiandi*, también debe ser evangelizada por la Iglesia, esa religión es objeto de interés para los estamentos eclesiásticos oficiales, los cuales paulatinamente se van haciendo cargo del catolicismo popular. Así, la preocupación por la religión popular existente en los documentos de la III Conferencia Episcopal Latinoamericana, realizada en Puebla de los Angeles (México), 1978 —donde se termina por declarar que «la religión del pueblo latinoamericano, en su forma cultural más característica, es expresión de la fe católica. Es un catolicismo popular» (10)—, llega a instancias eclesiales católicas, adquiriendo características litúrgicas, dogmáticas y pastorales de gran importancia para el *status* del catolicismo popular.

## 4. *Situación latinoamericana. Puebla*

La Iglesia intenta integrar en sus *discursos* la significación política que implican las expresiones sociales de la religiosidad popular. En este sentido es importante detenerse en la postura eclesiológica de la Conferencia de Puebla, conferencia que, en cuanto un «modelo» de Iglesia (11) puede arrojar sugerencias interesantes para comprender la correlación existente entre religión popular/estamentos eclesiales y su posterior coordinación ideológica, social y pastoral en Latinoamérica.

Sin dudas que de los diversos temas de trabajo recogidos en torno a Puebla se destaca la cuestión relativa a la religiosidad popular. Antes de la realización de tal Conferencia, los problemas y perspectivas derivadas de tal cuestión fueron asumidas por diversos grupos de reflexión a lo largo de América Latina. A modo de ejemplo cabe aquí anotar brevemente el análisis de tal fenómeno sociorreligioso desarrollado por «el Equipo de Reflexión Teológico-Pastoral del CELAM», que anticipa otros comentarios que Puebla misma sugiere una vez realizada y concluida.

En cuanto «tema y opción clave» la religiosidad popular no es definida por este «Equipo de Reflexión» (12), aunque hay que suponer

---

(10) González Dorado, A., *art. cit.*, p. 318.

(11) «Los "modelos" buscan analizar y explicar lo que la Iglesia es, de hecho, históricamente, lo cual es diferente de, y puede ser contradictorio con lo que ella dice ser o querer ser». Bajo, Nicolás, *art. cit.*, p. 304.

(12) Cf. «Puebla. Temas y opciones claves», *Medellín*, 15-16, 1978, pp. 542 y ss.

que queda en conexión eclesiástica con la evangelización católica llevada a cabo en América Latina. Gracias a la acentuación del carácter evangelizador/sacramental de la Iglesia es posible comprender la fe y la experiencia religiosa del pueblo latinoamericano, pues es en «la plasmación del alma latinoamericana» donde la Iglesia se acredita como «Maestra de humanismo, experta en humanidad y Madre de los pueblos». La repercusión sociopolítica de la religión del pueblo brota cuando surgen las contradicciones existentes entre élites y pueblo, y donde se considera que la «memoria cristiana» de éste termina por poner de relieve valores humanos como la solidaridad, la confianza, la fraternidad y la «fe en la inmortalidad». También resulta destacado el énfasis puesto en los «pobres», que son los que en definitiva sellan «la identidad histórica» de Latinoamérica, gracias a las constantes y profundas manifestaciones de religiosidad popular, la cual la Iglesia «ha de corregirla, complementarla y dinamizarla en beneficio de la justicia». Podemos indicar que este trabajo del equipo del CELAM adelanta la dimensión pastoral y teológica que Puebla da a la religión popular, anticipándose algunos comentarios sobre esta problemática y recogiendo algunas perspectivas acerca de la religiosidad popular, tocadas posteriormente en la Conferencia.

Las referencias en Puebla a la religiosidad popular están estrechamente unidas a los conceptos de «evangelización» y «cultura». Todo movimiento popular religioso, por tanto, es —lleva impregnado— un carácter cultural que mantiene una concreta correlación con la evangelización promovida por la propia Iglesia. De aquí entonces que «tanto cultura como religiosidad popular se encuentran íntimamente ligadas en la realidad latinoamericana» (13). La preparación de la Conferencia de Puebla requirió diversos documentos para dar cuenta de los problemas a tratar posteriormente. Entre estos documentos se destacan dos: el *Documento de Consulta* y el *Documento de Trabajo,* que enmarcan analíticamente diversos problemas —entre ellos el de la religiosidad popular— con el fin de comprender de una manera más adecuada el desarrollo de la propia Conferencia. Este *Documento de Trabajo* —surgido después que «los episcopados del Cono Sur, de los países bolivarianos, las Antillas y los de Centroamérica y México» compartieran sus puntos de vista «sobre la evangelización en América Latina» y los divulgaran por todas «las diócesis de América Latina», suscitando la reflexión en la Iglesia (14)— se limita a considerar, im-

---

(13) J. Lozano: «Cultura y religiosidad popular», *Medellín,* 17-18, 1979, p. 55.
(14) *Ibíd.,* p. 56.

plícitamente, a la religión del pueblo como una dimensión cultural de América propia de «los pobres» y marginados, pues los valores religiosos existentes en el culto, en las fiestas y en otras manifestaciones son matices importantes que condicionan la cultura latinoamericana y la propia fe del pueblo creyente.

Puebla desarrolla con énfasis el tema del «catolicismo popular» anticipando el *Documento de Trabajo* diversos puntos: «El núcleo de la fe que significa el catolicismo popular debe desplegarse a través de un suficiente conocimiento contra la ignorancia religiosa, y a partir de él debe inspirarse suficientemente la vivencia moral, personal y social, de manera que siendo conscientes de las desviaciones, la misma religiosidad popular debe dirigirse contra ellas: desterrando la magia al expresar la laboriosidad que implica la vocación cristiana al trabajo como colaboración a la obra divina; rechazando el fatalismo al hacer consciente al hombre de su vocación a la plena libertad; oponiéndose a toda opresión al expresar una actitud cristiana de donación total de los hermanos hasta la muerte» (15).

En relación con la existencia de un posible «redescubrimiento» de la religiosidad popular en América Latina, del cual no se habla ni en el *Documento de Trabajo* ni en Puebla —pero sí de una «revaloración»—, caben aquí señalar los significativos comentarios de J. Lozano, que enmarcan de un modo muy claro las contradicciones que origina el fenómeno de la religión popular. Frente a la pregunta: «¿En realidad se ha dado un redescubrimiento de la religiosidad popular entre nosotros?», se responde: «La respuesta depende del *sujeto* que redescubre. Nuestro pueblo latinoamericano no ha redescubierto nada. Para él esta religiosidad ayer y hoy ha sido siempre la misma y ha sido su manera cristiana de manifestarse (...). Pero para ciertas élites, creo que sí se puede hablar de redescubrimiento. Se trata de algunos pensadores de dentro y fuera de la Iglesia que hasta hace poco despreciaban la religiosidad popular influenciados por el pensamiento positivista. Y que, no cabe duda, tuvieron influencia en nuestro pueblo y en algunos de nuestros pastores. Para ellos sí podemos hablar ahora de un redescubrimiento de los grandes valores de la religiosidad popular. Han llegado a redescubrir estos valores movidos por motivos varios, tanto de tipo sociopolítico y cultural como también dentro de la Iglesia por motivos pastorales. En cuanto a los motivos sociopolíticos y culturales pudiéramos apuntar la tendencia actual que se mueve de la predominancia de las aristocracias criollas hacia un populismo.

(15) *Ibíd.*, p. 67.

Dentro de un populismo se entiende que las expresiones del pueblo son lo más auténtico y genuino, y una expresión privilegiada es la religiosidad popular. Han llegado a redescubrir estos valores interesadamente. Y junto con este pensar hay otra idea en boga acerca del envejecimiento de las formas europeas de culturas por artificiales, por estar también en crisis la civilización occidental. Entonces la religiosidad popular aparece como un retorno puro a lo más íntimo de la naturaleza dentro de nuestros límites autóctonos. Por otra parte, esta religiosidad ha dado muestras de su vigor y validez al resistir todos los ataques que le han hecho en nombre del cientismo positivista, o incluso marxista (...). Esta síntesis de motivos de «redescubrimiento» se complementará con una ligera indicación hacia las corrientes teológicas nuestras o aclimatadas entre nosotros, y su interpretación de la religiosidad popular. Así, por ejemplo, la teología de la secularización no acepta la religiosidad popular y la ataca en nombre de la racionalidad técnica y científica, para hacer más creíble la religión. La teología política, por su parte, la favorece porque la entiende como la práctica religiosa cuyo sujeto es todo un pueblo y no un individuo inmerso en una estéril privatización; en la teología de la liberación hay de todo: algunas corrientes toman las posiciones de la teología de la secularización y la combaten en nombre de la racionalidad socioeconómica liberadora; otras la aceptan como arsenal de símbolos aprovechables para la liberación; otras la toman como expresión auténtica liberadora del pueblo pobre. Ideologías de derechas también la adoptan como símbolos de conservación del *statu quo*» (16).

Como hemos anotado anteriormente, en Puebla las referencias a la evangelización y a la religión popular quedan muy ligadas al problema de la cultura. El marco y el contexto cultural determinan en gran medida el modo de religiosidad popular en la que debe operar la evangelización. El carácter popular de la Iglesia se nutre de constantes manifestaciones devocionales que —según la propia Iglesia— descansan en imperecederos valores humanos, los cuales pueden coexistir con todo proceso de secularización latinoamericano. Aunque es importante destacar que tal comportamiento religioso mantenga siempre una conexión con la Iglesia Católica, pues si «no se sabe captar e interpretar los anhelos religiosos de los pueblos ellos buscarán satisfacerlos al margen de la Iglesia y de Cristo» (17). Según esto, para la Iglesia Católica es necesaria una pastoral dirigida a

---

(16) *Ibíd.*, pp. 59-60.
(17) *Ibíd.*, p. 108.

educar y rescatar el profundo sentido de la fe popular, valorando las tentativas que ella inicie para evangelizar y recuperando la religión del pueblo tanto en su propio «y cuasi autonómico campo», como también por «la catequesis» y la «liturgia» (18).

## II. TEOLOGIA DE LA LIBERACION

### 1. *Ambiente sociopolítico y cohesión teórica*

Los diversos procesos políticos latinoamericanos originados desde los comienzos de los años sesenta (revolución cubana, democracias cristianas, dictaduras militares) inciden en el cuestionamiento que la Iglesia hace del (y en el) continente y en los planteamientos teológicos que surgen gracias a los cambios que sufre América Latina.

Son reflexiones teológicas que comienzan a originarse simultáneamente a los estudios relativos al catolicismo popular existente al interior de la «nueva cristiandad», pretendiendo recoger y analizar las *causas* que hacen operativas las situaciones de opresión, miseria y *dependencia* que se palpan en el continente latinoamericano. El tipo de iglesia que refleja esta época histórica, y que da pie para comprender una perspectiva política «social-cristiana» que todavía hoy tienen cierta envergadura en América Latina se denomina «neocristiandad», la cual puede ser caracterizada por los siguientes puntos: «La neocristiandad tiene conciencia del problema social, y por eso impulsa los programas de desarrollo: cooperativas de distinto tipo, escuelas de formación profesional, centros de salud, etc. El desarrollo es asumido, teórica y prácticamente, como parte integrante de la misión. Este tipo de iglesia busca, por otra parte, una presencia activa en las instituciones educativas, sindicales y políticas que contribuirán a configurar, si no una sociedad cristiana, sí una sociedad inspirada y animada por los valores del Evangelio. A nivel interno hay una cierta democratización de la Iglesia: empieza a ser tenido en cuenta el papel de algunos laicos, generalmente los más cualificados, procedentes de la burguesía. Es mediante ellos cómo la Iglesia pretende influir en la política, manteniéndose la Iglesia, en cuanto tal, "políticamente neutral" y limitada a su papel evangelizador y de árbitro moral en la vida pública y social. Este modelo de iglesia comienza a entrar en crisis en la década de los sesenta, por la confluencia de los siguientes procesos: 1. La crisis económica, política e ideoló-

(18) González Dorado, A., *art. cit.*, p. 328.

gica de todos los proyectos burgueses: populismos, desarrollismos, etcétera.—2. El desarrollo y radicalización creciente del movimiento popular.—3. El surgimiento de los Estados de seguridad nacional y la implantación generalizada de las dictaduras militares, nuevo modelo de dominación imperialista» (19).

El fracaso (relativo) de este esquema eclesial conduce con mayor énfasis a poner de relieve una teoría y una praxis relativas a una «liberación« que es teologizada por una «teología de la liberación» por laicos, religiosos y obispos comprometidos con la situación global latinoamericana, después de la II Conferencia Episcopal Latinoamericana, realizada en Medellín en 1968. En este sentido adquiere suma relevancia la persona de Camilo Torres, sacerdote guerrillero colombiano muerto en enfrentamiento armado en febrero de 1966, pero el nombre que adquiere más resonancia en cuanto figura «fundadora» de la teología de la liberación es el peruano Gustavo Gutiérrez, con su obra *Teología de la Liberación. Perspectivas,* editada en Lima en 1971 (20), ocasionando una serie de comentarios y una determinada resonancia política en diversos ambientes sociorreligiosos (21).

La «liberación» que comprende esta teología descansa en una triple articulación (la teologal, la dimensión humana global y la política) que a la vez se correlaciona con «tres niveles teóricos de interpretación reflexiva y crítica» (22): el de las ciencias sociales e históricas, el filosófico y el teológico, que constituyen objetos de conocimiento para la «autocomprensión» de la teología de la liberación.

Los diversos problemas teóricos que se incorporan en esta nueva teología, a medida que pretende fundar su estatuto metodológico, no obstruyen el nítido punto de partida del cual arranca su quehacer práctico: el pobre y la opción por él. *Sujeto* que a medida que la teología de la liberación tematiza de un modo histórico, ético y teológico, se encuentra con problemas y contradicciones relativos, entre otros, a la religiosidad popular. De los distintos ángulos teóricos que la teología de la liberación toca en relación con la religiosidad existente en «un cristianismo popular, por oposición a un cristianismo de clérigos y colonizadores» (23), podemos distinguir algunos niveles,

---

(19) Bajo, Nicolás, *art. cit.,* pp. 308-9.

(20) «Sin pretender discutir cuestiones de autoría, parece así que Gutiérrez es intérprete consciente de algo global que se estaba gestando en la iglesia y teología latinoamericanas, y que es el primero que a ese fenómeno le da un nombre adecuado y una formulación más sistemática, aunque todavía en gran parte programática...» Scannone, J. C.: «La teología de la liberación», *Strómata,* 1-2, 1982, p. 6.

(21) Manzanera, M.: *Teología. Salvación-Liberación en la obra de Gustavo Gutiérrez,* Mensajero, 1978, Bilbao.

(22) Scannone, J. C., *art. cit.,* p. 8.

(23) Fierro, Alfredo: *Presentación de la Teología,* Laía, Barcelona, 1980, p. 122.

antropológica y sociológicamente registrados, que de diversos modos la teología de la liberación valora para el proyecto que ella pretende: en un *primer nivel* encontramos que ese cristianismo popular se estructura por «la integración de ciertos actos, actitudes, prácticas y valores cristianos en la vida cotidiana de un país o de un grupo social» (24). Son expresiones populares manifestadas en torno a determinadas fechas, gracias a la práctica de los sacramentos y al culto que se rinde a determinadas figuras religiosas. En un *segundo nivel*, el cristianismo popular es considerado como «aquel que ha sido vendido he impuesto al pueblo por sus amos y enemigos para retenerles en la esclavitud y en la enajenación» (25). La transformación ideológica del cristianismo operada por los dominadores, esclaviza y somete al pueblo, consolándose en una futura vida mejor. En un *tercer nivel*, se puede apreciar el sincretismo existente en la religión popular por la falta de una suficiente evangelización cristiana en Latinoamérica. «En las prácticas costumbristas y folclóricas del cristianismo de muchedumbres aflora el alma del pueblo, un alma que los puristas de la evangelización van a tachar de pagana, pero que es alma y es popular. Cada pueblo vive el cristianismo y lo modifica desde su entraña tradicional y cultural» (26). En un *cuarto nivel*, se pone de relieve el valor liberador de los símbolos y representaciones al interior de la religiosidad popular latinoamericana. Estos cuatro factores, substratos fundamentales en toda manifestación religiosa popular, articulan un cristianismo popular que, según circunstancias culturales y fines políticos en un contexto nacional latinoamericano, pueden adquirir, para la teología de la liberación, un sentido liberador y emancipador o regresivo y alienado para el propio pueblo.

A medida que en esta nueva teología existe cierta identificación con el proceso de secularización que vive América Latina, considerando además en sus análisis histórico-políticos que toda religiosidad latinoamericana ha sido «sedimentada» bajo la matriz del «colonialismo», la teología de la liberación termina por criticar niveles como el *primero*, ve con agrado el *tercero*, promueve al *cuarto* y denuncia el *segundo* nivel, ya que «en manos de los grupos dominantes el cristianismo ha cumplido el papel nada honroso de instrumento de esclavización» (27). Todo esto conduce a que la liberación que promueve esta nueva teología desarrolle una «pastoral y evangelización popu-

(24) *Ibíd.*, p. 123.
(25) *Ibíd.*, p. 123.
(26) *Ibíd.*, p. 124.
(27) *Ibíd.*, p. 123.

lares, que consistirán esencialmente en favorecer aquellos aspectos del cristianismo del pueblo que son liberadores y en purificar aquellos otros que funcionan como alienantes. La institucionalización de estas prácticas cuaja en las comunidades cristianas populares, cuya universal comunión suele ser conceptuada como iglesia popular» (28).

Cabe aquí añadir que J. L. Segundo, en cuanto teólogo de la liberación y representante de una determinada «corriente» (cf. *infra),* reivindica la religiosidad popular gracias a ese *tercer* nivel, anteriormente señalado, y considera que la Conferencia de Puebla comete un error al tratar la religión popular del modo que lo hace, pues ahí la Iglesia «se siente encargada de la religiosidad popular porque la Iglesia es la autoridad religiosa y allí se trata de religión del pueblo» (29). De este modo, cuando la Iglesia toca la religiosidad popular con el fin de corregirla en un sentido occidental, «vaticano» y modernizante, ignorando el substrato religioso existente en ese sincretismo que impide concebir «parcelas» de la realidad que el creyente vive en su fe (moral, trabajo, religión, etc.) «comete un malentendido antropológico y que hace que la pastoral se estrelle contra realidades que no puede mover» (30). Más adecuado resulta enfocar la problemática de la pastoral elaborándola desde el pueblo oprimido, recogiendo sus valores inculturizados del catolicismo, ya que «nadie como el cristianismo está en condición de promover una verdadera revolución cultural, por su condición privilegiada de religión inculturada; revolución cultural que es absolutamente indispensable para asegurar el éxito de toda revolución social, económica y política» (31).

## 2. *Corrientes*

Las diversas perspectivas que asume en su praxis la teología de la liberación en Latinoamérica, han diversificado la posible concepción unívoca de tal teología, terminando por hablarse hoy de *teologías* de la liberación. En el fondo todas reposan en la opción cristiana por el pobre —pobre que interpela a la fe— pero para fines metodológicos se han establecido algunos matices sumamente significativos para comprender orgánicamente a la propia *teología* de la liberación. Nos limitamos a presentar y describir tales corrientes gracias al trabajo

---

(28) *Ibíd.,* p. 126.

(29) Segundo, J. L.: «Las teologías de la liberación», *Pastoral Misionera,* 4, 1982, p. 361.

(30) *Ibíd.,* p. 361.

(31) Buntig, A.: «Dimensiones del catolicismo popular latinoamericano y su inserción en el proceso de liberación. Diagnóstico y reflexiones pastorales», *Fe cristiana y cambio social en América Latina,* Sígueme, Salamanca, 1973, p. 148.

de J. C. Scannone aunque con ellas —tal como él dice— también encontramos ambiguas y algo «artificial cuatro vertientes de la teología de la liberación» (32), aunque mejor que la clasificación que hace J. L. Segundo de «dos teologías de la liberación» en América Latina: la primera, aquella que toma «como lugar teológico el pueblo como objeto»; la segunda, «aquella que toma como lugar teológico el pueblo como sujeto» (33).

De acuerdo a J. C. Scannone, entonces:

Existe una *teología desde la praxis pastoral de la Iglesia* que se caracteriza por identificarse con la práctica pastoral que la propia Iglesia Católica realiza por la liberación de los sectores más oprimidos de América Latina. Pone de relieve el sentido «integral y evangélico de la liberación, enfocándola ante todo desde una perspectiva bíblica y eclesial», postergando mayores análisis políticos en relación con dicha liberación. La jerarquía y el episcopado latinoamericano, en general, se identifican con esta postura, poniendo de este modo énfasis en la «tradición» y en «el vínculo de unidad eclesial». Es una corriente que puede quedar incorporada en una teología de la liberación en la medida «que aborda la liberación como tema teológico y con una intención explícitamente liberadora *también* en el plano histórico».

Existe además una *teología desde la praxis de grupos revolucionarios* que es la corriente «extremista» de la teología de la liberación, de la cual se hace cargo el movimiento «Cristianos por el Socialismo», fundado en Santiago de Chile en 1972, y que ha desarrollado en profundidad el teólogo brasileño Hugo Assman. El análisis de la realidad se hace gracias al método marxista (materialismo histórico) «aunque no acepta el materialismo diléctico (a nivel filosófico), que es ateo». J. C. Scannone considera que en la reflexión de estos grupos revolucionarios «la fe llega demasiado tarde» para poder criticar los presupuestos (antropológicos, ideológicos) de la opción política revolucionaria ya previamente tomada. Desde ella se critican las formulaciones e instituciones de la fe, y desde esta última, las desviaciones revolucionarias, pero sin poner en cuestión la opción misma, que queda así *de facto* absolutizada».

Existe también una *teología desde la praxis histórica,* que hay que evitar identificarla con la anterior, aunque pueden existir matices similares. Esta corriente recoge los planteamientos iniciales suge-

---

(32) Scannone, J. C., *art. cit.*, pp. 19 y ss.
(33) Segundo, J. L., *art. cit.*, p. 354.

ridos por G. Gutiérrez en su obra, manteniendo una fidelidad a la Iglesia y a la tradición. De aquí su falta de carácter elitista —carácter que posee la corriente anterior— y la ausencia de reduccionismos históricos y políticos en sus análisis pastorales. A esta corriente y a la anterior se le ha planteado la cuestión relativa al uso que hace del análisis marxista de la realidad, asunto que ha sido respondido desde diversas perspectivas, sobre todo proponiendo «criterios éticos y evangélicos para justificar la opción por dicho instrumental de análisis», aunque Scannone añade que se debe «tener en cuenta no sólo la praxis de Jesús y la de la Iglesia en la historia y en el momento presente, sino también las orientaciones doctrinales y pastorales de ésta».

La *teología desde la praxis de los pueblos latinoamericanos* es la última corriente que J. C. Scannone clasifica en su artículo y con la cual se identifica. En relación con las dos anteriores corrientes, que definen al «pueblo» en cuanto «clase» (del sistema capitalista), «ésta concibe al pueblo ante todo desde una perspectiva histórico-cultural», deteniéndose en las expresiones y valores propios de los diversos pueblos latinoamericanos, analizándolos gracias a la filosofía, al análisis socioestructural, a la antropología y, en último término, «al conocimiento sapiencial», existente en América. Teológicamente pretende promover la relación «sabiduría popular/fe», captando las distintas mediaciones culturales existentes en un determinado contexto histórico. «Esta línea teológica tiene especial cuidado de la dimensión religiosa de la praxis liberadora —porque ella influye fundamentalmente en todas sus otras dimensiones, aun en la política—, y por ende presta singular atención a la capacidad liberadora de la religiosidad popular.» En último término pretende evangelizar la cultura «como proyecto pastoral global y urgente para América Latina».

Todas estas vertientes de «teologías de la liberación» han terminado por constituirse como un reflejo de las grandes transformaciones y de los profundos cambios originados desde hace veinte años en Latinoamérica. De diversos formas la Iglesia Católica se ha hecho cargo de la presencia de estas reflexiones, especialmente de aquellas que han estado en relación con un *discurso* y una *práctica* eclesiológica que hoy va adquiriendo gran relevancia gracias a la formación de Comunidades Eclesiales de Base (CEB). El compromiso que comienza a adquirir la Iglesia en relación con la situación de pobreza y dependencia que vive el continente, conduce a posturas y reflexiones como las que han sido presentadas. En general todas ellas implican un gran cambio en la Iglesia en relación con «el pueblo», con el cual

evitaba un mayor compromiso práctico y transformador, concepto («el pueblo») que, por otra parte, está en el centro de las reflexiones de las teologías de la liberación. Actualmente se puede decir que tal problema está siendo superado por concretos análisis eclesiales, pastorales y teológicos gracias al planteamiento evangélico-político relativo a la «opción por los pobres». También está siendo superado por la real e inevitable presencia del pueblo, cada vez más pobre, en grandes sectores sociales latinoamericanos reafirmando, por esto, la propia Conferencia de Puebla su «opción preferencial por los pobres», aunque evitando mayores términos y sentidos relativos a la «liberación».

## III. COMUNIDADES ECLESIALES DE BASE (CEB)

### 1. *Descripción*

Una línea de fuerza que define una tendencia sociorreligiosa en Latinoamérica viene caracterizada por las CEB. El peso social y eclesial que han adquirido estas organizaciones informales no se ha circunscrito sólo en ambientes que están en relación con la Iglesia jerárquica y «popular» pues también ese peso ha incidido en toda la sociedad del país latinoamericano que se trate, sobre todo si las situamos orientadas en una específica «acción política» (34).

Simultáneamente al desarrollo teórico de la teología de la liberación durante los años sesenta-setenta comienza a inaugurarse una etapa de renovación en la Iglesia con las «espontáneas» apariciones de las CEB en diversos países latinoamericanos (Colombia, Brasil, Perú, Honduras, etc.) donde la práctica del Evangelio es entendida de un modo más «horizontal» y menos jerárquico por cristianos comprometidos. Quizá amparadas por la necesidad de la Iglesia de incorporarse al mundo *(Gadium et Spes)* estas comunidades recogen tal mensaje del Vaticano II desde las propias bases, promoviendo la lucha por la justicia social y denunciando situaciones opresoras, a la luz del Evangelio, mucho más evidentes en la conflictiva América Latina que en el continente europeo. De aquí la resonancia latinoamericana que ha tenido el tema de las CEB, y los problemas que ha ocasionado al tradicional discernimiento «vertical» que la Iglesia ha hecho de sí misma. Las tensiones entre *unidad* y *pluralismo* eclesial se han hecho evidentes a raíz de las consecuencias que han provocado las

(34) Buntig, A.: «Las comunidades de base en la acción política», *Concilium*, 104, 1975, páginas 111 y ss.

CEB en contextos sociorreligiosos latinoamericanos, tanto por el planteamiento teológico como por el planteamiento pastoral que han manifestado en relación con el terreno eclesiástico, en el cual repercuten.

Pero estas comunidades no han sido originadas simplemente por un afán contestatario —nunca todas tienen este carácter ni pueden ser caracterizadas por este motivo—, pues en la gran mayoría de los países llamados del «Tercer Mundo» han recibido un gran aliento de «obispos, párrocos y misioneros». Incluso en sectores que no son urbanos las CEB han tratado de responder a serios problemas eclesiales como el «de la insuficiencia de sacerdotes». En los países desarrollados la estructuración de las CEB ha obedecido a «iniciativas de los propios laicos» con fines más intelectuales y con respuestas y posturas de la jerarquía más cautelosas o adversas (35).

A pesar de las tensiones que las CEB han ocasionado, el Magisterio las ha acogido en su seno, desde diversas declaraciones del Vaticano II hasta la reciente Conferencia de Puebla.

En el Concilio Vaticano II se toma conciencia del peso apostólico y pastoral que pueden tener los laicos al interior de la Iglesia. También gracias a textos como *Lumen Gentium* y *Ad Gentes* se puede ver sugerida la necesidad del cristiano de participar en la Iglesia a través de la comunión de vivas comunidades eclesiales. Podemos decir que esto anticipa lo que con más detención desarrollará la II Conferencia Episcopal de Medellín «reunida precisamente para aplicar el Concilio a la realidad latinoamericana» (36). En diversas «Conclusiones» esta Conferencia toca asuntos relativos a las CEB, promoviendo su máximo desarrollo, dando incluso algunas bases «sobre las cuales deben fundarse y crecer dichas comunidades».

En Puebla las CEB terminan por confirmar el hecho de que ellas pueden constituir un nuevo y naciente «modelo» de iglesia. Se comienza a tomar conciencia que no constituyen formaciones aisladas del resto del sistema eclesial, promoviendo sus funciones y fines. Este nivel celular eclesial permite a la Iglesia una mayor compenetración con el pueblo, identificándose en sus luchas y movilizaciones originadas por los sectores más pobres de Iberoamérica donde las CEB están insertas. En Puebla las CEB son tratadas de un modo específico y «de una manera más completa que en Medellín» (37).

---

(35) Lepeley, J.: «Las comunidades eclesiales de base», *Tierra Nueva*, 27, 1978, p. 54.
(36) *Ibíd.*, pp. 54-55.
(37) Marins, J.: «Las comunidades eclesiales de base en Puebla», *Medellín*, 17-18, 1979, página 134.

El carácter popular que adquieren las CEB, fundando toda la célula eclesial gracias a la «base», otorga a la comunidad un enorme sentido movilizador que responde al compromiso operado entre los cristianos que participan en ella. Participación que supone un nuevo estilo de vida, incorporado muchas veces en ambientes secularizados donde se deben tocar asuntos y problemas «profanos» que agotan el discurso y la práctica tradicionalmente desarrollada en la Iglesia «de arriba para abajo».

## 2. *Referencia eclesiástica y sentido eclesial de las CEB*

La interpelación que la «base» ocasiona a la iglesia jerárquica cuestiona la propia función de ésta en relación con «el Pueblo de Dios». En lugar de hablarse sencillamente de comunidad, la noción «de base» exige dar más importancia a la función *ad extra* de la Iglesia» (38) provocando, precisamente a raíz de tal función, repercuestiones de diferentes características en la sociedad eclesiástica, especialmente a medida que «activan el proceso de secularización en que están inmersas la sociedad y la Iglesia, obligando a ésta a reflexionar sobre sus orígenes y, con ello, subrayan fuertemente el carácter no sagrado de la comunidad» (39).

A medida que la fe de los distintos pueblos latinoamericanos va cristalizándose de un modo específico en la religiosidad popular, normalmente relacionada con la catequesis católica, las CEB terminan por reposar «en dos puntos de apoyo: las necesidades de la vida espiritual y las necesidades de la vida material, reflejo, tanto unas como las otras, de una aspiración a la dignidad» (40). Todo esto conduce a considerar que «es imposible hablar de pastoral en América Latina, hoy por hoy, sin hacer referencia a las CEB, conectadas con los temas de: catolicismo popular (religiosidad popular), nuevos ministerios eclesiales, fe y compromiso político, teología de la liberación, que convergen para intentar una nueva imagen eclesial» en el continente latinoamericano (41).

---

(38) Dussel, E.: «La "base" en la teología de la liberación», *Concilium*, 104, 1975, p. 80.

(39) Caldentey, J.: «Significado de las comunidades cristianas de base para la Iglesia», *Concilium*, 104, 1975, p. 107.

(40) Francou, F.: «Las comunidades eclesiales de base en A. Latina«, *Tierra Nueva*, 42, 1982, p. 67.

(41) Marins, J.: «Comunidades eclesiales de base en A. Latina», *Concilium*, 104, 1975, p. 27.

## IV. PROTESTANTISMO

### 1. *Breve historia en Latinoamérica*

De los diversos movimientos y experiencias político-religiosas dadas en América Latina, también es necesario incluir brevemente aquí aquellas que no ofrecen una relación formal con el catolicismo (y otras que ni siquiera la mantienen con el cristianismo pues responden al carácter de sectas «seudoespirituales», sumamente prolíficas hoy en Latinoamérica y que más adelante tratamos). En conjunto estas iglesias acatólicas y movimientos no-cristianos juegan un papel importante en el cuadro religioso latinoamericano actual ya que por diversos motivos y causas (ideológicas, políticas o sociales) han ido adquiriendo una relevancia concreta para enmarcar adecuadamente los análisis relativos a tendencias sociorreligiosas en América Latina. La propia Iglesia Católica se ha hecho cargo de la realidad evidente del protestantismo y de estos movimientos seudorreligiosos, gracias a diversas posturas y declaraciones episcopales, matizando según se trate de protestantismo o de «sectas», aunque pocas palabras tiene la Conferencia de Puebla para tratar en conjunto toda esta problemática.

Cabe aquí, en primer lugar, esbozar rápidamente la historia del protestantismo en Latinoamérica, siguiendo las investigaciones de la Comisión de Estudios de la Historia de la Iglesia en Latinoamérica (CEHILA) con el fin de presentar algunos datos relativos al carácter histórico-social que ha ido adquiriendo el protestantismo en el continente.

Según los esquemas metodológicos que diseñan los profesores A. Batlle y W. Nelson (42) se desprende que existe una verdadera dificultad al englobar correctamente la(s) iglesia(s) y el movimiento protestante en América Latina. En todo caso es útil considerar el esquema que hace A. Batlle en relación con el protestantismo en Hispanoamérica. Este puede ser dividido en cinco períodos:

1.º 1555-1850 (los precursores).

2.º 1850-1919 (primeras sociedades misioneras).

3.º 1919-1929 (esfuerzo misionero organizado).

4.º 1929-1968 (extensión global y sistemática).

5.º 1968- (el protestantismo latinoamericano frente a la cuestión social).

---

(42) *Para una historia de la Iglesia en A. Latina,* Terra Nova, Barcelona, 1975, pp. 209-221.

De ese primer período se pueden hacer tres subdivisiones (aparición del protestantismo en América Latina, 1555; destrucción del protestantismo, 1568; reaparición del protestantismo gracias a la formación del Estado moderno liberal), teniendo en cuenta importantes sucesos históricos: A) la conquista de América y la Reforma protestante fueron sucesos coetáneos; B) Felipe II rechaza la Reforma, y C) el decreto de extensión de la Inquisición en las colonias americanas es firmada por Felipe II en 1568. En general todo este período esta constituido por diversas experiencias misioneras, más o menos improvisadas, que en determinados países dan resultados, especialmente en Brasil con la colonia hugonote de Río de Janeiro y la colonia holandesa de Pernambuco, antes de ser acabadas por los portugueses. También adquiere cierta relevancia el protestantismo en Perú, Nicaragua y México. La reaparición del protestantismo se da con fuerza en Brasil gracias a la inmigración existente en 1822, después de su independencia. Anglicanos, calvinistas y luteranos forman una gran comunidad hasta el día de hoy. Argentina, Venezuela y Uruguay también son países que fomentan y promueven la inmigración protestante, recibiendo a distintas iglesias (metodistas, valdenses, etc.).

El segundo período está caracterizado por el interés de distintas iglesias protestantes en llegar a América Latina. Para tal fin comienzan a estructurarse sociedades misioneras presbiterianas, bautistas, etcétera, para radicarse en Argentina, México y Chile.

Del tercer período se pueden destacar los diversos congresos panamericanos de misiones, los cuales tratan determinados problemas relativos a la extensión del protestantismo. Se crean colegios, seminarios teológicos e institutos bíblicos con el fin de divulgar la enseñanza de la fe protestante.

Dentro del cuarto período existen tentativas de crear congregaciones con el fin de reforzar el trabajo realizado en el anterior período. Comienza a desarrollarse el envío de misiones pues aumentan los cuadros estadísticos del protestantismo.

Finalmente en el quinto período se manifiesta un auge del protestantismo por la atención que prestan distintas iglesias a los problemas sociales de América Latina, adquiriendo una determinada relevancia el Consejo Ecuménico de las Iglesias, y otras actuales instituciones como la CEL (Coordinación Ecuménica Latinoamericana) y el CLAI (Consejo Latinoamericano de Iglesias).

Con el fin de complementar estos datos podemos añadir la información que nos proporciona el autor W. Nelson referida al crecimiento que adquiere el protestantismo a partir de la década 1930 40:

«Al llegar el año 1936, la comunidad protestante había alcanzado la cifra de 2.400.000 miembros y ahora la mayoría era definitivamente latina. Desde aquel año el avance ha sido fenomenal:

1960: 10.000.000 1967: 15.000.000 1972: 20.000.000. Según peritos en materia de estadísticas por el año 1963 la comunidad protestante aumentaba a razón del 15 por 100 por año mientras la población civil sólo lo hacía en un 3 por 100. El perito católico en materia del movimiento evangélico E. Dussel-P. Damborieno, dijo (ca. 1965) que si continuaba el actual ritmo del crecimiento, al fin de este siglo habría 50.000.000 de protestantes en la América Latina. ¿A qué se debe este avance? El presente autor se atreve a señalar las siguientes razones:

*a)* El mayor conocimiento de América Latina y el mayor interés por ella. Esto no sólo en las esferas culturales y sociales, sino también en las religiosas. Tanto las iglesias católicas como las protestantes han descubierto que América Latina es catolicorromana sólo de nombre y que constituye un campo misionero necesitado. Por tanto muchísimas sociedades misioneras se han introducido en América Latina durante los últimos cuarenta años.

*b)* Desde el año 1921 en adelante el protestantismo comenzó a asumir un carácter más agresivamente evangelístico, siguiendo la pauta de las campañas evangelísticas de Enrique Strachan.

*c)* Los efectos del movimiento pentecostal. Durante los últimos treinta años el movimiento pentecostal ha tenido un crecimiento fantástico. Actualmente las dos terceras partes de la comunidad protestante en América Latina son pentecostales. Parece que el genio del pentecostalismo ha calado entre los latinos.

*d)* La desaparición de la cruda oposición que antes sufrían los evangélicos (43).

Aunque dentro del protestantismo, como es sabido, se caracterizan diversas agrupaciones eclesiales (adventistas, luteranos, anglicanos, bautistas, etc.), históricamente en conjunto el fenómeno protestante ha tenido vigor en algunos países de América Latina. El carácter misionero existente en el proyecto religioso protestante ha terminado por dar algunos frutos en América, especialmente en Brasil donde se encuentra «el 75 por 100 del protestantismo latinoamericano» (44). El

(43) *Ibid.*, pp. 227-28.

(44) Kloppenburg, B.: «Movimientos religiosos autónomos en A. Latina», *Medellín*, 15-16, 1978, p. 462.

paulatino crecimiento del protestantismo responde a muchas causas sociológicas y eclesiales, aunque fundamentalmente se pueden señalar las siguientes, siguiendo el rápido análisis que realiza B. Kloppenburg (45):

— Carencia de una continua evangelización católica: al interior del catolicismo popular y simultáneamente al sincretismo religioso existente ahí, decae el sentido ideológico y los valores específicamente católicos, incorporándose en ellos, o sustituyéndolos, las confesiones y doctrinas protestantes, debido al fracaso pastoral de la Iglesia Católica. La mística misionera, la persuasión evangélica y los diversos recursos de los protestantes para llevar a buen fin su mensaje cristiano, terminan por tener una acogida favorable.
— Desencanto de la Iglesia Católica en relación con las profundas tendencias religiosas de la población: la religiosidad del pueblo exige necesidades (mayor comprensión de sus problemas, claridad y simpleza catequística, etc.) que el método pastoral católico no entrega de un modo adecuado. Estas necesidades muchas veces son cubiertas por diversos grupos protestantes con favorables consecuencias para ellos.
— Fuerza del proselitismo «sectario»: grupos religiosos autónomos del «protestantismo oficial» realizan una incisiva labor gracias a una penetrante propaganda en el pueblo latinoamericano, radicalizando mensajes religiosos (separacionistas, autónomos, fundamentalistas).
— Identificación de caracteres psicológicos en el pueblo con el mensaje que pretenden algunas agrupaciones protestantes: se proyectan psicológica y colectivamente los deseos, sueños e ilusiones de las masas en los intereses que despierta el seudoprofeta o seudomesías protestante.

Este conjunto de variables trazadas aquí, sumadas a muchas otras, incluidas algunas de carácter político, favorables y desfavorables para el desarrollo del protestantismo, desembocan hoy y dan pie para que éste adquiera un *status* religioso de cierta envergadura en Latinoamérica. Junto a otros factores, es importante anotar el proceso de secularización urbana que comienza a vivir América a partir de los años sesenta, proceso del cual el protestantismo se hace cargo, incorporando en esta nueva realidad social una determinada teoría teo-

(45) *Ibíd.*, pp. 464-471.

lógica que pretende explicar su carácter religioso en relación con esa secularización y la cultura. El sentido y el trato que dan a esta temática destacadas figuras del actual protestantismo latinoamericano como el argentino J. Míguez Bonino, el brasileño Rubem Alves o el uruguayo Julio de Santa Ana, ofrecen muchas perspectivas teológicas para llevar a cabo un diálogo ecuménico, siempre necesario en el continente latinoamericano.

2. *Ecumenismo*

El ecumenismo en América Latina puede ser entendido desde un punto de vista sencillamente eclesiástico o también desde una perspectiva más amplia que esté en relación histórica con el imperativo ético de superar la miseria, la dependencia y la opresión que sufren grandes sectores populares latinoamericanos. En este sentido aquí nos detenemos poco en las aproximaciones «ecuménicas» que han existido entre iglesias protestantes e iglesias católicas en estos últimos años, o al vínculo que ha existido entre la Iglesia Católica y sectas o grupos no cristianos, aproximaciones todas muy interesantes de destacar pero que en conjunto reflejan una especie de «estadística» en relación al estado de esos vínculos.

Para discernir una amplia dimensión ecuménica en América Latina hay que tener presente el marco y la situación de pobreza que vive el continente y comprender también los fines que se persiguen con el ecumenismo y en qué sentido se justifica o no aquel ecumenismo operado y promovido por instancias eclesiásticas. El ecumenismo que es fomentado desde las bases de la Iglesia con el fin de establecer y construir una unidad entre los creyentes, supone comprender ese estado de miseria latinoamericana recurriendo a un esfuerzo común por superarla y librarse de ella. En tal acción colectiva, en esa «solidaridad real, concreta y comprometida de quienes aman y luchan por la justicia, la igualdad y la libertad (46) se configura entre los hombres el mensaje del Evangelio. A partir de aquí todo ecumenismo institucionalizado queda profundamente contrastado con esa praxis popular, que probablemente desconoce en qué sentido es necesario aproximar de un modo dogmático la relación catolicismo/protestantismo para estar más cerca de la unidad eclesial, pero adquiriendo un sentido social y político muy interesante, teológicamente sujeto a reflexiones relativas al «Reino de Dios».

---

(46) Vidales, R.: «El ecumenismo posible», *Cristianismo y Sociedad*, 71, 1982, p. 38.

Las contradicciones existentes en el plano eclesiástico en torno a las cuestiones relacionadas con el ecumenismo han sido simultáneas a la aproximación dada entre los pobres, identificados por el sentido y el carácter teológico de esa aproximación. El «lugar teológico» de tal aproximación, cohesionada por la lucha que los pobres expresan por su dignidad y liberación, no tiene nada que ver con las oficiales y formales conversaciones establecidas entre las iglesias. Aquí se trata de resolver asuntos que no necesariamente mantienen una relación con la unidad que se materializa gracias a la aproximación de los intereses de los humildes y sencillos, tocándose diplomáticamente discrepancias relativas a la existencia en el *statu quo* de diversas formulaciones que las iglesias plantean; discrepancias que desde ese «lugar teológico» se ven cómplices en relación a los problemas que sufren los pobres. En este sentido sí es necesario diseñar rápidamente el carácter histórico del movimiento ecuménico en Latinoamérica, deteniéndonos en sus características fundamentales que han acompañado y originado el «diálogo».

A pesar de la pluralidad de intereses religiosos existentes en los pueblos de América Latina, en cierta medida entre ellas ha terminado por darse un «diálogo», fundamentalmente «con las iglesias y comunidades salidas de la Reforma» y que a partir de la Conferencia de Puebla han abierto grandes posibilidades de diálogo (47). Quizá con el otro campo religioso existente también en Latinoamérica, el «relativo a las iglesias de Oriente» y al proveniente de «los movimientos religiosos libres», ha sido menos fértil la unidad, ya sea por el carácter minoritario de esas iglesias o por la carencia de presupuestos históricos y eclesiales comunes en esos «movimientos» para tal encuentro. En todo caso, hay que tener en cuenta que la enorme mayoría de las iglesias ajenas a la católica son prácticamente «extranjeras» en el terreno cultural latinoamericano. La inserción que han tenido las diversas iglesias protestantes, «movimientos libres» o «sincretismos foráneos» han adquirido cierto matiz extraño al clima religioso-cultural católico que se respira en América Latina. A partir de aquí toda experiencia ecuménica adquiere un sentido que conserva una resonancia cultural, y no puramente intraeclesial, o reducida a una cuestión de creencias.

El ecumenismo se ha ido fraguando desde la base de la Iglesia a raíz de importantes acontecimientos de la historia secular latinoamericana. La revolución cubana da pie a muchos cristianos compro-

(47) Porcile, S. M., Teresa: «Ecumenismo en A. Latina», *Medellín*, 22, 1980, p. 188.

metidos para que compartan «luchas, acciones y oraciones», renovándose y fortaleciéndose el incipiente movimiento ecuménico, dejando de «definirse exclusivamente a partir del diálogo intraeclesiástico» (48). El sentimiento «liberacionista» que comienza a operar al interior del movimento ecuménico —nutriéndose parcialmente de la reflexión que ofrece la teología de la liberación, especialmente el texto de G. Gutiérrez— da una profunda movilidad al cristianismo que desenmascara, con mediaciones éticas y socioanalíticas, las injusticias y la dependencia existentes en el continente.

Las consecuencias que ocasiona la crisis socioeconómica que sufre América Latina, aplicando la Comisión Trilateral (1973) determinadas fórmulas para su «reordenamiento» económico, y la necesidad de superar, en un sentido político, las implantaciones de gobiernos militares gracias a las doctrinas de Seguridad Nacional, marcan y cobran gran relevancia para el «diálogo» y la práctica ecuménica de los cristianos (49). Las iglesias latinoamericanas van convirtiéndose en amplios espacios de «diálogo, de crítica y de conciencia política», aunque, por otro lado, quedando sujetas a las contradicciones y críticas provenientes de sectores integristas y conservadores latinoamericanos por la posible manipulación que de ellas hace el «marxismo internacional», soterrado en esos espacios sociopolíticos. A todo esto se puede sumar hoy la importancia que adquiere para un encuentro ecuménico la continua formación de comunidades eclesiales de base (CEB) en el continente y el impulso de los cristianos en Nicaragua por crear una sociedad diferente (50).

## V. SECTAS

### 1. *Definición*

Del enorme desarrollo de las «sectas» existentes hoy en América Latina, entendidas aquí como «movimientos seudoespirituales» y no como «todo movimiento desgajado del cristianismo, con características especiales y comunes» (51), sólo es posible presentar, de un

---

(48) Vidales, R., *art. cit.*, p. 38.

(49) Codasel: «Perspectivas del ecumenismo en A. Latina», *Cristianismo y Sociedad,* 71, 1982, pp. 44-45; cfr., también, Boff, Leonardo: «La estrategia de la "Trilateral" y la Iglesia», *La Fe en la periferia del mundo,* Sal Terrae, Santander, 1981, pp. 201 y ss.

(50) Cf. *Apuntes para una Teología nicaragüense,* AA. VV. Dei. Costa Rica-Nicaragua, 1981; *Fe cristiana y Revolución sandinista en Nicaragua,* Instituto Histórico Centroamericano, Nicaragua, 1979.

(51) Santagada, O.: «Caracterización y situación de las sectas en A. Latina», *Medellín,* 28, 1981, p. 440.

modo ligero, aquellas que tienen mayor relevancia pública. Debido a la ausencia de datos sistemáticos referidos a ellas, junto a la efímera existencia de algunas sectas, nos limitamos a hacer un recuento de su realidad concretizando sus principales características místico/religiosas.

El deterioro en el cual ha caído el término «secta» hace difícil hoy una correcta recuperación de su sentido. En la Conferencia de Puebla, y desde un punto de vista católico, la referencia a las sectas viene mejor dada por las expresiones «movimientos seudoespirituales» y «movimientos religiosos libres», términos en los cuales nos detendremos para exponer sus contenidos y funciones, evitando, por lo tanto, entrar a detallar las características teológicas, religiosas, sociológicas, etc., de la secta —institucionalizada o no— en un sentido intracristiano. Tampoco aquí nos hacemos plenamente cargo del concepto weberiano de «congregación» al referirnos a los grupos seudorreligiosos que presentamos. Aunque en cierta medida la caracterización tipológica de algunos de ellos puede caber dentro de este concepto de «congregación» —al considerar que algunos de estos grupos se constituyen gracias a la acción de laicos con el fin de asociarse, participar y conformar una sociedad duradera—, también algunos de estos movimientos se oponen a tal conceptualización al definirse por «la libre socialización ocasional en torno a un profeta o mistagogo, o alrededor de grupos de magos y sacerdotes» (52).

De este modo, los «movimientos seudoespirituales» que presentamos están agrupados por el espiritismo, la teosofía, los rosacruces y por los diversos «sincretismos foráneos» (Conferencia de Puebla), excluyendo en este orden a la masonería por tener una repercusión ideológica, filosófica e institucional distinta a los otros movimientos seudoespirituales, aunque B. Kloppenburg sí incorpora en su estudio, autor que nosotros seguimos aquí (53).

## 2. *Presentación de grupos sectarios*

El *espiritismo* pretende fundarse, a través de técnicas, gracias a la comunicación que establece con un «más allá», reducto de los espíritus de los muertos. Aunque en alguna medida recurre a cierto sentido cristiano para interpretar determinadas dimensiones de la experiencia espiritista, evita y rechaza el carácter trascendente de

---

(52) Fierro, Alfredo: *Sobre la Religión. Descripción y Teoría*, Taurus, Madrid, 1979, p. 57.
(53) Kloppenburg, B., *art. cit.*, pp. 480-530.

la fe, pues todo se reduce a un «conocimiento» que sea posible aproximarse a esas almas de los muertos. Dentro de las diversas corrientes que pueden existir a raíz del genérico concepto del «espiritismo», básicamente en América Latina ha sido asumido el espiritismo de Allan Kardec, seudónimo de Hippolyte Leon de Nizard Rivail (1803-1869), autor de una serie de libros fundando su doctrina.

El reencarnacionismo está muy ligado al espiritismo, constituyendo una verdadera «razón teológica» al interior de éste. Incorporando una serie de perspectivas psicologizantes y con pretensiones racionalistas, la doctrina reencarnacionista se basa en los siguientes aspectos: pluralidad de existencias terrestres, progreso continuo hacia la perfección, conquista de la meta final por méritos propios y definitiva independencia del cuerpo. Esta pronunciada dualidad que establece el espiritismo (cuerpo-alma, materia-espíritu, etc.) en su planteamiento antropológico lo conducen a un curioso dualismo religioso, diferente a la experiencia cristiana. La doctrina de la reencarnación «está preñada de postulados, presupuestos, principios y conclusiones directamente opuestos al mensaje evangélico», pues tal doctrina implica una verdadera «autorredención» del hombre que desvirtúa el carácter salvífico de la muerte y resurrección de Cristo. El sentido personal y colectivo que tiene la redención se anula por el «reencarnacionismo espiritista», haciendo «privada», ahistórica y predestinada la situación del hombre en la sociedad y en el mundo.

El estatuto teórico de la *teosofía* tiene un carácter más sofisticado que el espiritismo. Fundada por Madame Blavatsky en 1875, después de una vida agitada y contradictoria —normalmente los fundadores de este tipo de sectas han tenido una personalidad compleja y una vida propia de «iluminados» o «malditos»— crea la Sociedad Teosófica, destinada a aquellos que «quieran conseguir un conocimiento de la naturaleza y de los atributos del Poder Supremo y de los espíritus más elevados mediante procesos físicos». Hereda las ideas reencarnacionistas de Kardec, pero tiene una mayor preocupación analítica, pues la Sociedad Teosófica Mundial, que está dividida en Secciones Mundiales, tiene objetivos claros y universales:

— «Formar en la humanidad un núcleo de fraternidad universal, sin distinción de raza, credo, sexo, casta o color.
— Estimular el estudio comparativo de las religiones, filosofías o ciencia.
— Investigar las leyes inexplicadas de la naturaleza y los poderes latentes en el hombre.»

Estableciendo reflexiones muy espiritualizadas y deteniéndose en el carácter racionalista que ofrece cierto idealismo gnóstico, la teosofía admite un principio (Uno-Dios) que adquiere tres aspectos (Padre, Hijo, Espíritu Santo). De estos tres aspectos emanan ondas de vida que constituyen el mundo de los seres, de la realidad y de la materia. Similar orden metafísico existe en la estructura del hombre, el cual debe atravesar una serie de reencarnaciones para ser un perfecto «iniciado», «adepto» o «salvador del mundo», adquiriendo, en este sentido, la naturaleza de «Mahatma» (Buda, Cristo, Krishna), los cuales forman una gran jerarquía (Gran Fraternidad Blanca o Gobierno Oculto del Mundo).

El carácter esotérico de la teosofía se subraya con la existencia de los mahatmas que gobiernan al mundo. Actúan sobre el mundo y los hombres de una manera similar a los demiurgos gnósticos, incorporándose en el teósofo e inspirándolo. La raza del hombre y la historia de la humanidad han tenido diversos procesos de formación, los cuales desembocarán en una panteísta «Suprema Luz Blanca».

Todo este conjunto de instrucciones que secretamente divulga el teósofo pretende responder a la «salvación» que busca a través de un determinado «conocimiento» («gnosis»). Al igual que otros grupos sectarios, el carácter ahistórico y atemporal de las doctrinas propugnadas terminan por deformar el sentido teocéntrico de la vida del hombre creyente. Minusvalorando la mundanidad y la historia, el teósofo y el sectario trascendentalizan el vínculo que pretenden mantener con instancias metafísicas reencarnatorias, conduciendo a un conformismo y a un evidente inmovilismo. La complicación intelectual y la fantasía que envuelve a la teosofía en América Latina la transforma en una práctica seudorreligiosa alejada del pueblo, práctica que, por otra parte, desea seguir siendo secreta, pues está reservada a una minoría «iniciada» y «esotérica».

La ocultista doctrina de los *rosacruces* nace en Alemania en el siglo XVII, gracias a un manuscrito anónimo titulado «Fama Fraternitatis Rosae Crucis», que promueve y exalta la sabiduría de los sabios. Posteriormente tiene una influencia decisiva en los Estados Unidos, formándose la «Federación Universal de Ordenes, Fraternidades y Sociedades de Iniciados» en 1939. Se constituye considerando en sus principios básicos la existencia de un Ser Supremo, la Reencarnación, el Karma, y estableciendo una referencia con la Sabiduría gracias a la doctrina de los «Antiguos Maestros». Los rosacruces tienen una determinada ética que está en relación con la búsqueda de la piedra

filosofal y el elixir de la vida, los cuales deben ser buscados «por el hombre, que es uno con el Todo-Padre-Madre».

El sentido secreto de la doctrina se pone de relieve en Latinoamérica a través de la propagación de diversas organizaciones rosacruces:

*AMORC (antigua y mística Orden Rosae Crucis):* Fue fundada en 1915 en Estados Unidos, promoviendo un estilo de vida «que haga feliz al hombre». Este puede lograr tal fin gracias a las experiencias vividas entre su cuerpo físico y psíquico, adquiriendo un determinado poder sobre el mundo material que le rodea. Es necesario desarrollar el campo mental del cuerpo para imponerse psíquicamente ante las debilidades y los malos acontecimientos de la existencia. Esto es fomentado fundamentalmente por el articulado teórico que reposa detrás de toda experiencia rosacruz: el panteísmo y la reencarnación.

Existe una conciencia cósmica común a todos los hombres, y la esencia del «yo» (esencia del alma encarnada en el hombre mientras vive) se reencarna en cuerpos físicos una vez que éste muere. Se desconoce el límite de las encarnaciones, pues «cada personalidad puede encarnar muchas veces».

*La Fraternidad Rosacruz:* También fue fundada en los Estados Unidos por un teósofo alemán fallecido en 1919. Existen fraternidades en Latinoamérica que asumen íntegramente esta doctrina, jerárquicamente dividida (estudiante regular, discípulo, hermano laico, hermano mayor), que crea una interrelación panteísta entre el Gran Ser y los astros, provocando una deshistorización del mundo. Tiene pretensión de convertirse en «iglesia» imponiendo determinadas instrucciones y normas cotidianas.

*Iglesia Gnóstica (Fraternitas Rosicruciana Antigua):* Similar a la anterior, aunque subraya un poco más el carácter jerárquico de los que están incorporados en ella. También destaca el sentido astrológico de la vida fundándose en un libro sagrado («Pistis Sophía»), el cual es sumamente considerado porque posee verdades definitivas.

La Iglesia Gnóstica se considera a sí misma «la iglesia invisible de Jesucristo», pues pretende recoger la pureza original de los cristianos de Galilea y de las catacumbas.

En términos generales podemos considerar que los grupos rosacruces terminan por reafirmarse como «herméticos» y con pretensiones seudoeclesiales. En relación con el *espiritismo* y la *teosofía* los

rosacruces tienen un poco más presente modelos eclesiásticos de comportamiento, quizá con un oculto afán de instalarse institucionalizadamente en una realidad social determinada. A partir de aquí se puede pensar que las instrucciones y la doctrina secreta rosacruz sólo son posibles de asumir y controlar si el creyente permanece en tales «iglesias», con tentativas de ascenso en ella. Espiritismo y teosofía descansan en conocimientos que pueden ser adquiridos al margen de la «escuela», cosa relativamente sencilla de obtener. De aquí la mayor divulgación de espiritistas y teósofos en países latinoamericanos en lugar de instalaciones eclesiásticas propias de los rosacruces, generalmente situadas en los Estados Unidos. En general estos grupos mantienen una crítica relación con la Iglesia Católica, la cual, deformadamente, pretenden imitar extrayendo de ella contenidos «teológicos» para la sectaria divulgación de sus convicciones.

En relación con los «sincretismos foráneos», nombrados anteriormente, aquí nos referiremos a un conjunto de sectas sincréticas que han logrado obtener un carácter relativamente público en la sociedad latinoamericana. Es necesario percatarse que el término «foráneos» corresponde perfectamente con ellos por la influencia extranjerizante que ha operado en las sectas para constituirse como tales. La conciencia colectiva latinoamericana no concibe en su interior esos movimientos seudorreligiosos. Sólo son posibles de entender si tenemos en cuenta causas distintas a la formación de tal conciencia, terminando por identificarse con ellos sectores de grupos sociales (subgrupos) ajenos a los intereses y creencias del pueblo, que no comprende ni asume las doctrinas y ortodoxias de los «sincretismos foráneos».

*Asociación Internacional para la Conciencia de Krishna:* Se trata de un movimiento hindú que rinde culto a Krishna, fundado en Estados Unidos en 1965 por Braktivedanta S. Prabhupada. Recoge la milenaria sabiduría religiosa védica con el fin de promover la iluminación espiritual y expresar «el puro amor de Krishna» en Occidente. El iniciado debe someterse a una rígida disciplina que se cohesiona por una determinada alimentación y por un constante aprendizaje brahamánico existente en el Bagavadh Gita. Se adoptan las ideas de la reencarnación, y la Asociación tiene cierta expresión visible en capitales de países latinoamericanos (Santiago de Chile, Buenos Aires, Lima, etc.).

*La Misión de la Luz Divina:* Movimiento que nace en 1930 en la India, por Shri Hans Roy Marajh, pero que al morir transmite su poder espiritual a su hijo Gurú Marajh Ji con el fin de divulgar la «ciencia para llenar de amor al hombre y sembrar la paz en este mundo ator-

mentado». Este Gurú se instala en Estados Unidos, desarrollando una profunda propaganda mesiánica al considerarse a sí mismo «dios» y «salvador del mundo». Al igual que la *Asociación Internacional para la Conciencia de Krishna,* esta secta es un rebuscado orientalismo, inserto en medio de Occidente, lo cual resulta sugerente y atractivo para una juventud desorientada.

La subjetividad personal y la experiencia interior intransferible dominan la realidad mística y religiosa de estas distintas sectas foráneas.

*Seicho-no-Ie:* Es un movimiento fundado en 1930 por un japonés llamado Mosharu Taniguchi. Iluminado, tiene visiones y oye voces que lo conducen a promover una nueva religión que es mezcla de budismo, cristianismo, psicología y gnosis. Se funda en la realidad absoluta del espíritu, desdeñando la materia, que es «ilusoria apariencia». Considera necesario el respeto por todas las religiones, poniendo además de relieve un concepto panteísta de Dios y la meditación silenciosa (shinsonkan).

*La Fe Universal Baha'i:* Es un grupo religioso de origen mahometano que está en relación con la creencia de que el último sucesor de Mahoma «todavía vive en una misteriosa ciudad, rodeada por un grupo de fieles discípulos, quienes al final de los tiempos se extenderán y llenarán la tierra con justicia después de haber sido llena de iniquidad». Diferentes portadores han continuado, por sucesión hasta hoy, la revelación Baha'i, cuya literatura ha sido traducida a distintas lenguas. Los miembros se constituyen en asambleas espirituales nacionales, donde se incorporan intérpretes de la fe, los cuales regulan la doctrina que se promueve. Creen en un profeta («manifestante de Dios») que surge en distintas épocas de la historia, el cual va revelando progresivamente la verdad.

*Iglesia de la Unificación:* También es nombrada en América Latina como la *Asociación para la Unificación del Cristianismo Mundial.* Fue fundada por un coreano llamado Sun Myung Moon, de origen presbiteriano, en 1954. Motivado por la necesidad de concluir la obra «incompleta de Jesucristo», realiza una gira por el mundo con su nueva verdad. Se considera, asimismo, un profeta moderno. Recogiendo parcialmente la enseñanza cristiana del Génesis, de la Trinidad y del Apocalipsis, reformula con «nuevos principios divinos» al universo, al mundo y a Dios.

*Los Niños de Dios:* También es una secta que comenzó a funcionar en los Estados Unidos, gracias a David Brandt, en 1968, después de separarse de una iglesia protestante. Se dirige a jóvenes marginados de la sociedad urbana con el fin de fomentar una religión «revolucionaria» del amor y la libertad. Con una «predicación fuertemente apocalíptica contraria a la sociedad consumista e individualista, con sus iglesias frías y convencionales», Brandt, que después cambia su nombre por «Mo», dirige este movimiento por cartas y folletos que adoctrinan ingenuamente a jóvenes iniciados y simpatizantes.

3. *Observaciones*

Este conjunto de grupos sectarios que rápidamente hemos presentado, los cuales pueden ser caracterizados por la ausencia de un explícito sentido cristiano en sus prácticas y convicciones, han logrado incorporarse y coexistir en un mundo ideológico propio del cristianismo o, más específicamente, del catolicismo latinoamericano. Pero es necesario indicar que en este catolicismo popular aparecen señas de tales sectas sincréticas, desvirtuando el sentido de la ortodoxia de la iglesia, con la cual dice identificarse el llamado «pueblo de Dios».

La pluralidad de concepciones religiosas en un mismo individuo, y en un conjunto de éstos cohesionados como «secta», conduce a una «confusión religiosa» peligrosa y conflictiva para la Iglesia Católica en América Latina, a medida que las sectas van adquiriendo un mayor proselitismo y virulencia en su mensaje apologético. La proliferación de tales grupos, especialmente en ambientes urbanos, resulta ser una característica sociológica destacada, pues la enorme mayoría de ambientes rurales continúan siendo un terreno consolidado por la práctica del cristianismo popular.

La teosofía, los rosacruces, el espiritismo y los diversos «sincretismos foráneos» tienen principalmente una resonancia y una participación en sectores medios y altos urbanos en países latinoamericanos, adquiriendo y provocando posturas inmovilistas y conservadoras, carentes de toda carga simbólica liberadora, al ser absorbidas por el *statu quo.*

La carencia de una profunda y seria evangelización católica ha dejado determinados espacios culturales para que puedan desarrollarse y divulgarse tales sectas, incorporándose a su vez en ese catolicismo popular latinoamericano, el cual la Iglesia debe reinterpretar, pues si no se producirá un vacío que definitivamente lo terminarán

ocupando las «sectas» (Puebla). Los diversos motivos religiosos existentes en la naturaleza y en el comportamiento del pueblo latinoamericano, tales como la preocupación por la supervivencia después de la muerte, el fetichismo, la comprensión del destino, etc., sumados a los cambios y crisis culturales, técnicas y científicas, ocasionados en el mundo occidental, que también ha repercutido en América Latina —tales como la crisis en la concepción del progreso, crisis de la fe en la técnica y crisis del humanismo (54)—, han cohesionado un panorama religioso complejo y contradictorio. En último término, este conjunto de factores repercuten en la aparición y formación de «sectas», las cuales pretenden responder con un *sentido* —gracias a técnicas de «mediadores» y a ofertas de «conocimientos» seudoespirituales sobre el mundo (mundo que por esas crisis se percibe amenazado y problemático para el hombre de hoy)—, acreditándose como válido dentro del paulatino proceso de desacralización que vive el campo sociorreligioso actual de América Latina.

*MARIO BOERO VARGAS*

Luis Cabrera, 86-88
MADRID-2

(54) Cappana, P.: «De la secularización al neopaganismo», *Medellín*, 28, 1981, p. 472.

# INTRODUCCION A CZESLAW MILOSZ

## Testimonio personal de algunos apuntes en torno a la poesía de Czeslaw Milosz

El conocimiento es la memoria y la memoria es la imaginación.

MAX JACOB

*En el año 1980, uno de los más conocidos escritores polacos viajó al extranjero en una excursión organizada por una agencia de turismo. Sus colegas del grupo, también polacos, representaban muy variadas profesiones. Hubo médicos, ingenieros, arquitectos. Cuando les llegó la noticia de que la Academia Sueca había premiado con el Nobel al poeta polaco Czeslaw Milosz, «mis compañeros del viaje —recuerda el escritor— venían, algo tímidos, un poco avergonzados, a preguntarme: ¿Milosz? Pero ¿quién es Milosz?»*

*«Desde hace veinte años vivo en la orilla oeste del continente americano, con el Pacífico tendido ante mis ojos. Mi trabajo como profesor en la gran universidad fue muy valioso para mí, gracias al contacto con la gente joven, no obstante tenía que luchar con una profunda soledad, de la que mi poesía es el testimonio. Hoy en día, cuando mis poemas regresan a Polonia, sería injusto si no reconociera cuánto le debo a la soledad. No es fácil reconciliarse con ella, pero una vez aceptada, responde generosa. Y pienso también que donde no haya el consentimiento del pesar, de la soledad, de la derrota, tampoco pueda haber la verdad de la palabra escrita» —confiesa el poeta en el prólogo a su primer libro poético publicado oficialmente en Polonia gracias al Nobel, violando el maligno hechizo de la complicidad del silencio, que, impuesto por la censura polaca durante casi treinta años, impedía al poeta tomar la voz activa en la vida intelectual de su país.*

*Milosz —una memoria lúcida, sensibilizada por la experiencia del exilio elegido y aceptado por fin como un destino— pertenece a la numerosa familia de los poetas obsesivamente fascinados por la mis-*

NOTA.—Las traducciones aquí presentadas no son sino una breve muestra, un fragmento de la *Antología poética* de Czeslaw Milosz que su traductora está preparando para Tusquets Editores, en Barcelona.

Los poemas de Czeslaw Milosz pertenecen a los siguientes volúmenes de su obra poética:
*El rey Popiel y otros poemas*, 1962. Publicado por el Instituto Literario de París.
*El Pepito encantado*, 1965. Publicado por el Instituto Literario de París.
*La ciudad sin nombre*, 1969. Publicado por el Instituto Literario de París.

*teriosa arquitectura del tiempo... Rilke, Apollinaire, Gorostiza, Neruda, Borges, por mencionar apenas algunos, para los cuales el tejido del tiempo está orgánicamente entrelazado con la nervadura verbal de la materia poética. Tanto Omar Kchajjam como Rulfo y Onetti viven aquí y ahora su alucinante experiencia creativa, seduciéndonos con la posibilidad de una vida polifónica, multiplicada, concéntrica, creciente en la memoria colectiva como una catedral e infinitamente solitaria como el laberinto. La cabalgata de símbolos —las palabras encendidas en el tiempo— reveló a la humanidad el criterio básico y redentor (¿aterrador?), ese de la continuidad que nos obliga a sobrellevar la conciencia de la vida sin fin ante la muerte sin fin. Gracias al criterio de continuidad el arte poético, tal vez con más facilidad que cualquier otra disciplina artística, logra conservar a través del tiempo su autonomía, sometiendo la infalible clarividencia de los sentidos (¿es allí donde nace el poema?) a la matemática exigencia del intelecto* [*¿es allí donde* significa?].

*El poeta no tiene sino las palabras para explicar, nombrar, evocar... El arte de la memoria es, en los poemas de Milosz, el arte de la ternura por el momentáneamente inmortal destello de la mano, los viejos cinemas Lux y Helios (¿existirán aún en la lejana ciudad de Wilno?), el crujido del terrón en el silencio de la madrugada. ¿Dónde están, en qué era geológica del recuerdo, en qué bosque remoto, las salamandras vistosas como las faldas de Teresa Roszkowska, la liebre que una sola vez (¿te acordarás?) cruzó nuestro camino antes del alba?... ¿Hacia dónde se han ido las diminutas figuras, el hombre junto al arado y aquel muchacho con sus libros en el bolso de lino?... «Viviré ya así, encantado...» «Entre un instante y otro, he conocido mucho, en el sueño tan preciso que sentí el declinar del tiempo.» En la poesía de Milosz, el esfuerzo por lograr una lucidez máxima de la palabra equivale a una nostalgia imperante y casi dolorosa de un ritmo organizador, integrador (el eje sagrado, como podría decir M. Eliade) de la realidad* humanamente *percibida.*

*El acto poético resulta posible (es decir, honesto) sólo y cuando se realiza en el vislumbre de una compenetración profunda de la memoria interrogada por la conciencia y de la conciencia determinada por la memoria. «Paseamos encima del infierno, contemplando las flores...» Una experiencia personal única (como la es, por fin, la vida de cada hombre) se convierte, transmitida por el latido poético de los versos, en el cardiograma de la conciencia. Esta constatación les debe mucho a las circunstancias históricas y existenciales, que en el caso preciso de Milosz influyeron dramática y decisivamente en su visión historiosófica. Que me permita un lector del habla hispana*

una breve nota informativa: Czeslaw Milosz nace en Szetejny en 1911, en Lituania, actualmente una de las repúblicas de la Unión Soviética. Sus años de adolescencia transcurren en Wilno, donde estudia Derecho —1929-34— en la Universidad Stefan Batory, desde 1930 publica sus primeras pruebas poéticas en la revista universitaria Alma Mater Vilnensis. Es uno de los más jóvenes fundadores y miembros del grupo poético Zagary, formado por poetas y escritores de Wilno. Su actividad fue considerada como una de las expresiones más interesantes de la así llamada segunda vanguardia polaca. En 1936 Milosz trabaja en la radio polaca de Wilno; luego, un año después, en la radio de Varsovia. Durante la segunda guerra mundial participa en la vida cultural clandestina antinazi. Terminada la guerra, entra en el servicio diplomático: de 1945 a 1949 trabaja como agregado cultural en la Embajada polaca en Washington, en 1950 desempeña el mismo cargo en París. En 1951 pide asilo político en Francia. Diez años después se traslada a los Estados Unidos, donde desde el 1961 es profesor de Literaturas Eslavas en el Departamento de Eslavística de la Universidad de Berkeley.

A pesar del exilio, sus relaciones estrechas con algunos de los escritores polacos nunca se truncaron. Su obra —poesía, ensayo, novela, traducciones—, conocida por el reducido círculo de los profesionales, funcionaba (y a pesar del Nobel sigue funcionando) en el movimiento clandestino de la vida cultural polaca...

Wilno, con la caprichosa esplendidez de las iglesias barrocas y la música de sus campanas vibrando en el aire (no en vano K. G. Chesterton había considerado esa ciudad el milagro del exotismo continental), y Lituania (1), «patria donde nunca volveré...» quedaron en el recuerdo: la mezcla babélica de los idiomas de las gentes que habitaban su territorio, la aromática espesura de sus bosques, los lagos enormes de aguas aún transparentes, la magia, los antiguos ritos paganos y el sagrado código de la conducta moral; «el hombre no debería usar las palabras que le son queridas ... no debería arrojar el pan ni escupir sobre el fuego (por lo menos así me han enseñado en Lituania).

La memoria poética de Milosz asombra por la precisión de sus imágenes: flores, pájaros (difíciles de encontrar en los diccionarios de la ornitología mediterránea, lo cual no ahorra al traductor el dolor de cabeza), elementos de arquitectura, nombres de las calles y de las personas... Así fue la imagen primera..., pero viene el año 1939 y queda roto el hechizo. La nostálgica y mágicamente pagana evocación

(1) Czeslaw Milosz: *El Pensamiento cautivo,* Marginales, Tusquets Editores, 1982.
Las citas de *El pensamiento cautivo* vienen en la traducción de E. Revol, traductor del libro.

*de la infancia revela inesperadamente los brotes ocultos de la visión maniqueísta. La sensibilidad idílica, afanosa de ver en las cosas armonía y belleza intrínsecas a ellas, pierde su equilibrio ante los presagios de la catástrofe cercana. El hombre poéticamente asombrado ante las fuerzas de la naturaleza cede lugar a un ser existencialmente amenazado. Las inquietudes maniqueístas que acompañaban a Milosz en su viaje adolescente por el* Valle de Issa *buscan ahora la confirmación en el sistema filosófico de un neotomista francés, Jacques Maritain, cuyo libro* Arte y sabiduría *fue antes de la segunda guerra mundial muy popular en Polonia. El humanismo integrador de Maritain proclamaba la poesía antropocéntrica, que en su estructura espiritual hacía considerar la potencial grandeza del arte siempre ante la autoridad de Dios. Las ideas de Maritain impresionaron a Milosz (igual que unos años después, el sistema filosófico de Blake y de su maestro Swedenborg), influyeron en su estética, ayudaron, tal vez, a que se cristalizara un rasgo constante de toda la obra del poeta: la necesidad de concebir el arte de escribir como un acto moral. Maritain: «...La belleza no es especie de la verdad, sino una especie del bien.» Dice Milosz: «La poesía es una disciplina de la vida interior. Es un resultado de sus tensiones, unido de modo más profundo con el trabajo moral del hombre.» Y en su* The history of Polish Literature *(que aún no tiene quien la traduzca al polaco...) en 1969 Milosz constata, refiriéndose a la situación moral de los poetas polacos en el momento histórico preciso que desgraciadamente hoy mismo no había perdido casi nada de su actualidad... «Los poetas formados antes de la guerra, los que habían sobrevivido la ocupación nazi, pasaron por una prueba, que fue un reto a los principios más elementales de su obra poética. La poesía, indiscutiblemente, pertenece a la tradición del humanismo y queda indefensa ante la barbarie común. Un acto del conocimiento del poema es un acto de la fe. Si en el cuarto del poeta resuena el grito de los torturados, ¿acaso el hecho de escribir no ofende al sufrimiento humano?»*

*Existe también otra constante en el proceso creativo de Milosz que, tal vez, podríamos denominar el principio de la fidelidad: Milosz que se considera a sí mismo ante todo el poeta, escribe los poemas siempre en polaco: «Mi lengua materna, el hecho de trabajar en mi lengua materna, constituye para mí lo más importante en la vida», confiesa en el libro de ensayos* El pensamiento cautivo (2). *Esta fidelidad parece heroica si consideramos que desde hace treinta años el poeta vive fuera de su país... Hay, seguramente, quienes preguntarían: ¿a quién, por fin, escribe el poeta si los que lo rodean no son capaces de com-*

(2) Czeslaw Milosz: *Otra Europa*, Marginales, Tusquets Editores, 1982.

*partir con él la sensibilidad de su idioma? Leemos en* El pensamiento cautivo: *«Considérese, pues, desapasionadamente, cuál era mi problema. En mi tierra polaca estaban mis amigos, mis parientes, los teatros donde se representaba a Shakespeare en mis traducciones, y había editores dispuestos a imprimir cuanto yo escribiera. Por encima de todo, se trataba de mi país y de mi idioma... ¿Y qué es un poeta que ha perdido su idioma?... todo eso era mío, con tal de que pagara el precio, es decir, la obediencia.»*

*Si el siglo XIX tenía sus poetas malditos, en el nuestro hay algunos que son definitivamente mal vistos. Depende de quién y en qué punto del mapa pone los prismáticos... Y mientras en Polonia algunos hagan buen uso de su miopía, otros dicen: cómo es el cballo, todos lo ven...*

*Y volviendo al* Pensamiento cautivo: *«Desempeñé un cargo oficial en el extranjero porque de ese modo me veía libre de una presión directa y porque podía, en los escritos que enviaba a mis editores, ser más atrevido que mis colegas que residían en mi país. No quería convertirme en un emigrado y abandonar así toda esperanza de participar en los acontecimientos que estaban teniendo lugar en mi patria. Pero llegó el momento en que me vi obligado a admitir mi derrota.»*

*Y si también en nuestro siglo la preocupación moral por el destino de todos nosotros está creciendo, eso se debe obviamente a que el crimen (y Auschwitz, Hiroshima, el Gulag, My Lai, Tlatelolco, no completan la lista) sigue: Nicaragua, Chile, Argentina, Polonia... Si el conocimiento y la imaginación, amorosamente unidos, logran en la palabra poética su lucidez redentora, entonces, tal vez, como lo quería Malraux en su testamento literario, la abyección de las sociedades se salvará por su literatura. Feliz la nación que tiene al poeta.*

*BARBARA STAWICKA-MUÑOZ*

Ul. Winogrady, 29, 61-663. Poznan
POLONIA

# CZESLAW MILOSZ, POEMAS

*Traducción del polaco: Bárbara Stawicka-Muñoz* *

## EL ENCUENTRO

*Ibamos antes del alba por los campos helados,*
*se levantaba el ala roja, aún era de noche.*

*Y de repente una liebre cruzó nuestro camino,*
*y uno de nosotros la señaló con la mano.*

*Esto fue hace años. Hoy ya no están vivos*
*ni la liebre ni quien la señaló.*

*Dónde están, amor mío, a dónde van*
*destello de la mano, trayecto de la fuga, crujido del terrón*
*Ensimismado pregunto, y no es por el pesar.*

1937, WILNO

## EL PORTICO

*Bajo el pórtico de piedra esculpida*
*al sol, entre claridad y sombra,*
*casi sereno. Pensando con alivio: esto permanecerá aquí*
*mientras, tan frágil, desaparezca el cuerpo*
*y de pronto no haya nadie.*
*Palpando la porosidad del muro. Asombrado,*
*porque mi propio declinar acepto tranquilo*
*aunque no debiera. ¿Qué hay entre tú y yo, tierra?*
*¿Qué tengo en común con tus praderas, donde las bestias taciturnas*
*pastaban antes del diluvio, sin levantar las cabezas?*
*¿Qué tengo en común con tu irremediable renacer?*
*¿De dónde pues, esta benévola melancolía?*
*¿Acaso porque es inútil la ira?*

---

* La traductora agradece la consulta del texto al poeta Roberto Mosquera.

## LA CAIDA

*La muerte de un hombre es igual a la caída de un estado potente*
*que tenía ejércitos valerosos, caudillos y profetas*
*y puertos prósperos y buques en todos los mares*
*ahora a nadie dará su ayuda, con ninguno firmará alianzas*
*las ciudades quedaron vacías, dispersos los hombres*
*los cardos cubrieron su tierra, antes generosa,*
*su misión olvidada, la lengua perdida*
*y el dialecto del pueblo, allá lejos en los inaccesibles montes.*

## DEBERIA, NO DEBERIA

*El hombre no debería amar la luna.*
*El hacha en su mano no debe perder el peso.*
*Sus huertos deberían oler a manzana podrida*
*y cubrirse de ortigas pudorosamente.*
*El hombre, al hablar, no debería usar las palabras que le son queridas*
*ni partir la semilla para ver qué tiene dentro.*
*No debería arrojar el pan ni escupir sobre el fuego*
*(por lo menos así me han enseñado en Lituania).*
*Y cuando el Bárbaro suba por la escalera de mármol,*
*que su talón deje una grieta*
*para recordar que la escalera no quedará.*

## LO QUE ERA GRANDE

Para Aleksander y Ola Wat

*Lo que era grande, resultó mínimo.*
*Los reinos palidecían como el cobre azulado.*

*Lo que deslumbraba, no deslumbra más.*
*Las tierras celestes giran reluciendo.*

*En la ribera del río, tendido entre la hierba,*
*Envío barcos pequeños, hace ya tantos años...*

## TESTIMONIO

*Has vivido entonces las llamas del infierno*
*incluso podrías decir cómo son: verdaderas*
*afiladas en garfios agudos que desgarran la carne*
*pedazo a pedazo, golpeando el hueso. Ibas por la calle*
*y se cumplía la ejecución, ensangrentando el látigo.*
*Lo recuerdas, por eso no dudas. El infierno existe.*

## NUNCA DE TI, CIUDAD

*Nunca podía yo partir de ti, ciudad.*
*Fue larga la distancia, pero desde atrás me llamaba como a una pieza*
*[de ajedrez.*
*Me di a la fuga por la tierra, que más y más veloz giraba*
*Pero siempre estaba allí: con mis libros en el bolso de lino*
*y la vista clavada en las pardas colinas, detrás de las torres de San*
*[Jacobo,*
*donde avanza el diminuto caballo y junto al arado el hombre diminuto*
*Muertos, sin duda, hace años.*
*Sí, es cierto, nadie logró entender al pueblo ni a la ciudad,*
*con sus cinemas Lux y Helios, con los letreros de Halpern y Segal,*
*con el paseo de Swietojerska, llamado Mickiewicz.*
*Nadie entendió. Nadie logró entender.*
*Pero si se desgasta la vida con la única esperanza*
*de que haya algún día sólo transparencia y lucidez,*
*Entonces, a menudo, llega el pesar.*

## TAN POCO

*He dicho tan poco.*
*Breves días.*

*Breves días,*
*Breves noches,*
*Breves años.*

*He dicho tan poco,*
*No tuve tiempo.*

*Quedó cansado mi corazón*
*Por el encanto,*
*El despecho,*
*El afán,*
*La esperanza.*

*El hocico de Leviatán*
*Cerrándose sobre mí.*

*Desnudo despertaba en las orillas*
*de las islas desiertas.*

*Me arrancó hacia el abismo*
*La blanca ballena del mundo.*

*Y ahora no sé*
*Qué era lo verdadero.*

## LO DESCUBRI

*Lo descubrí al cruzar la calle, y fue como si se me revelara el destino.*

*Pero no tenía nombre y recordé otro instante parecido, sin poder encontrar las palabras, hasta descubrirlas veinte años después.*

*Ahora empezaré de nuevo y me esforzaré, en la vigilia, en el sueño; sólo que esta vez, supongo, dirá basta el tiempo concluido.*

## LA DADIVA

*El día tan feliz.*
*La niebla se levantó temprano, trabajé en el jardín.*
*Los colibríes, vuelo inmóvil, sobre la flor de caprifolium.*
*No había en la tierra cosa alguna que quisiera tener.*
*No conocía a nadie a quien pudiera envidiar.*
*Olvidé el mal ya pasado.*
*No me avergonzaba pensar que fui éste que soy.*
*No sentía ningún dolor en el cuerpo.*
*Incorporándome, vì el mar azul y las velas.*

## LAS ESTACIONES

*El árbol transparente preñado de aves pasajeras*
*En la mañana azul, fresca, porque todavía hay nieve en la montaña.*

## EL SOBERANO DE ALBANIA

*¿Mi deber, acaso, está cumplido*
*pues hice cuanto pude por mi lengua*
*consciente de que, a cambio, recibiría tan sólo el silencio?*
*Pequeño, cada vez más pequeño*
*pigmeo, cada vez más pigmeo.*
*Llegué a ser el gran poeta del reino de Albania*
*y la sonrisa de la cortesana, la benevolencia del regente*
*hoy serían, qué pena, el lauro tardío.*

BERKELEY, 1972

## CUANDO DECIA

*Cuando decía la verdad, las sonrisas insultantes de las ratas*
*[periodísticas*
*me hacían cómplice de la confidencia —nosotros, señores, bien lo*
*[sabemos.*
*Y sólo pude, durante años, guardar el desprecio,*
*consciente de que suyo sería el triunfo final*
*pues todos recibían según su deseo*
*cada uno la merecida dosis de la nada.*

BERKELEY, 1970

## EL RETRATO GRIEGO

*Tengo la barba espesa, los ojos velados*
*como quienes conocen el precio*
*de las cosas vistas. Guardo silencio,*
*el deber de quien sabe que el corazón humano*
*es más capaz que la palabra. Dejé la patria,*
*el hogar y el cargo público, no en busca de ganancia*
*o aventuras. No soy un extranjero en los barcos.*
*Mi usual rostro de recaudador de impuestos,*
*comerciante, soldado, no me hace extraño*

*entre la muchedumbre. Tampoco me niego a rendir homenaje*
*a las deidades locales. Me alimento como los demás.*
*Es suficiente para hablar de uno mismo.*

## LEYENDO AL POETA JAPONES ISSA (1762-1826)

*El buen mundo: el rocío*
*desciende gota a gota*
*tras cada gota.*

*Apenas unas líneas a tinta, y puede verse*
*el silencio profundo de la neblina blanca,*
*el despertar en la montaña,*
*los gansos gritan,*
*rechina la polea del pozo,*
*se deslizan las gotas desde el tejado.*

*O tal vez aquella otra casa.*
*El océano invisible,*
*la bruma hasta el mediodía*
*goteando en lluvia espesa bajo el ramaje de la sequoia,*
*las graves sirenas de los barcos, abajo en el golfo.*

*Es el poder de la poesía, pero nada más.*
*Porque no se sabe en verdad quién está hablando,*
*cómo son sus tendones, sus huesos,*
*la porosidad de la piel,*
*cómo se ve desde dentro.*
*Y si esto es la aldea de Szlembark,*
*donde entre la hierba húmeda encontrábamos salamandras*
*vistosas como las faldas de Teresa Roszkowska,*
*o tal vez el otro continente y otros nombres.*
*Kotarbiñski, Zawada, Erin, Melanie:*
*no hay nadie en este poema. Como si existiera*
*sólo por el perecer de los paisajes y de los hombres*

*El cuco canta*
*para mí, para la montaña,*
*alternativamente.*

*Sentado bajo el cayán, en el saliente rocoso,*
*escuchaba el murmullo de la cascada en el barranco,*

*tenía ante sus ojos los pliegues de la montaña cubierta de bosques*
*y el sol crepuscular rozándola.*
*Pensaba: cómo es que la voz del cuco*
*viene y va, aquí, allá;*
*eso podría no existir en el orden de las cosas.*

*Nunca lo olvides:*
*paseamos encima del infierno*
*contemplando las flores.*

*Saber y no hablar,*
*así se olvida.*
*Lo que está nombrado toma fuerza.*
*Lo que no está nombrado deja de existir.*
*El habla está bajo el dominio del tacto.*
*En lo cálido y lo suave se apoya nuestro género humano:*
*conejito, osito, gatito.*

*Pero no el temblar en el amanecer helado,*
*no el temor del nuevo día*
*y el látigo del guardián.*
*Pero no el invierno de las calles*
*y no hay nadie en toda la tierra*
*y el castigo, la consciencia*
*Pero no.*

1978

## LA VENTANA

*Miré por la ventana al amanecer y ví el joven manzano*
*transparente en la claridad.*

*Y cuando miré de nuevo al amanecer allí había un gran manzano*
*preñado de fruta.*

*Debieron pasar entonces muchos años, pero no recuerdo nada*
*de lo que ocurrió en el sueño.*

BERKELEY, 1965

## LA VIDA AFORTUNADA

*Su vejez llegó con los años de la abundancia.*
*No había terremotos, sequías ni inundaciones.*
*Parecía tornarse más armonioso el ciclo de las estaciones,*
*y más fuerte el fulgor de los astros,*
*más intenso el esplendor del sol.*
*Ni en las provincias lejanas hubo guerras.*
*Las generaciones crecían pacíficas.*
*Nadie se mofaba de la buena naturaleza del hombre.*
*Era doloroso dejar la tierra tan reconfortada.*
*Celoso y avergonzado por su duda,*
*estaba contento de que con él desapareciera la memoria dolorida.*

*Dos días después de su muerte el ciclón arrasó las costas.*
*Despertaron los volcanes dormidos desde hace años.*
*La lava se arrastraba por los bosques, las viñas, la ciudades.*
*Y empezaba la guerra con una batalla en las islas.*

1975

## LA DICHA

*¡Qué luz tan cálida! Desde la bahía rosada*
*los pinos de los mástiles, descanso de las sogas*
*en la bruma matinal. Ahí, donde en las aguas del mar*
*muere el arroyo, al lado del puente, el tañido de una flauta.*
*A lo lejos, bajo el arco de las ruinas antiguas*
*se ve caminar a las menudas figuras.*
*Una, con el pañuelo rojo. Hay árboles,*
*atalayas y montes, en la hora temprana.*

*CZESLAW MILOSZ*

Dpt. of Slavic Languages
University of California
BERKELEY, California

(Estos poemas forman parte de un extenso volumen de poesía de Czeslaw Milosz que publicará próximamente la editorial Tusquets Editor, de Barcelona. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* agradece muy vivamente a Tusquets Editor su autorización para publicar este avance de esa edición de la poesía del gran poeta polaco.)

# CULTURA, HISTORIA Y DESARROLLO SOCIAL

En el marco de un escaso número de páginas, el núcleo de las cuales procede de la intervención del autor en el coloquio «Creación y desarrollo social», convocado en París (febrero 1983) bajo la presidencia de M. Mitterrand, procuro presentar muy simplemente la línea de un discurso imaginario entre varios pensadores y hombres de ciencia sobre algunos problemas que hoy nos apasionan, y más aún, que las circunstancias presentes, queramos o no, nos obligan a plantearnos. En cada paso adelante, que trataré de dar siguiendo, a veces tan sólo por vía alusiva, la línea de algunos testimonios significativos, espero llegar a alcanzar mi propia visión y a sacar finalmente algunas conclusiones personales para acabar este breve escrito. Ruego que no se quiera ver en ellas, en ningún caso, una solución. Y aun no sé si atreverme a calificarlas de algo así como la enunciación de mi punto de vista personal, contemplando las condiciones existentes en nuestros días y sobre las cuales se levanta la interrogación de nuestro futuro.

Hace ya bastante más de un siglo se dijo en una frase de afortunada calidad retórica que en aquellas décadas centrales del siglo XIX un fantasma recorría Europa. Después de aquel tiempo, en fechas muy recientes, otro personaje fantasmal ha aparecido con su «realidad de ficción» —usando de la expresión de nuestro Unamuno— lo que no es en ningún caso menos real que la misma realidad material. Ese fantasma contemporáneo nuestro, durante unos lustros ha crecido hasta cubrir con sus alas todas las manifestaciones de nuestra existencia social. Ha ampliado su escenario, puesto que al parecer, no queda en el planeta un rincón alejado que no se haya visto alcanzado por su presencia; finalmente, ha cambiado de fisonomía, y sus trazos de hoy no tienen nada que ver, por lo menos a partir de una muy lejana referencia, con los de otras representaciones semejantes que se han presentado en otras épocas. En este párrafo precedente, y un tanto inquietante, acabo de evocar esto que por todas partes oímos llamar *la crisis.*

También acabo de decir que esta forma fantasmal, amenazadora, ha cambiado de fisonomía, muy acusadamente, en los últimos años. En las sociedades capitalistas, en las sociedades que tratan de construir un socialismo estatalizado como solución precisamente para eliminar las crisis, en todas partes y sobre todo otro aspecto (muy especialmente a partir de 1929-1930), cuando se dice crisis se sobrentiende habitualmente crisis económica. Es evidente que por ser sus manifestaciones las más ostensibles, medibles incluso, por ser sus efectos dolorosamente sensibles en todos y cada uno de los individuos, la crisis económica viene a ser considerada como la forma que más duramente golpea entre cualquier otra especie de crisis.

Se ha hablado de crisis morales, de crisis de la creencia en la razón, de crisis políticas, de crisis de las élites y estamos conociendo diariamente el delicado problema de las crisis de conciencia. Pero, con todo, a mi parecer, la fuerza con la cual marca su impronta sobre las mentes de los individuos y con ello la medida en que afecta a sus aspiraciones, sus necesidades, su programa de vida, nos explica que la imagen de la crisis económica, al pasar por el ámbito de las vivencias personales, imprima sobre los espíritus largo tiempo su huella, incluso que ésta permanezca después de que tal crisis haya sido superada. Su carácter de inmediatez, de instantaneidad, de visibilidad en sus consecuencias, le asegura esta enérgica impresión. De esta manera los recuerdos (que pueden llegar a ser estremecedores) guardados de cualesquiera de estas crisis permanecen en pie, se conservan durante un plazo muy superior al de su efectivo alcance económico (efecto que ha sido descrito muy interesantemente unos años atrás por el economista americano Heilbroner). La peculiaridad de esta fuerza en sus efectos da lugar a que sean éstos suficientes para permanecer y superponerse a toda otra versión de las cosas, hasta que llegan las impresiones que produce la crisis siguiente. Es así como unas y otras se superponen parcialmente, de tal manera que dan lugar a una continuidad entre las gentes, una continuidad de sentimientos de inquietud, de inseguridad, de angustia. Y es así, como, a mi entender, se produce una amplia y duradera *crisis social*. Las crisis sociales son de más larga duración, en términos braudelianos, que las crisis económicas, y su persistencia sobre una población entraña cambios, frecuentemente profundos, en las mentalidades de las épocas. A causa de ellas se ven surgir y durar largamente de ordinario cambios que sacuden los productos de la cultura —que un grupo humano utiliza normalmente en su existencia—, provocando por esa vía una alteración, sin duda irreversible, en la significación que se les atribuye a esos elementos

culturales y en la utilización que de ellos se hace; en resumen, una alteración del papel que en definitiva les pertenece en la vida en común de una sociedad.

Una crisis social no deja, pues, de sacudir la cultura. Por consiguiente, también se producen alteraciones en la sociedad que a ésta se corresponde, que llegan a convertirse más pronto o más tarde en verdaderas transformaciones. De dónde procedan esas transformaciones es una cuestión interesante que en esta ocasión no tenemos más remedio que dejar de lado. El hombre —escribía Marx en su «Introducción a la Crítica de la Economía política»— es, en el sentido más literal, no solamente un animal social, sino un animal que no puede quedarse solo más que en la sociedad. Para un sociólogo que podemos considerar representativo de la situación mental relacionada con los trastornos de comienzos del siglo XX, el individuo es la fuente de donde han de brotar todas las novedades: Karl Manheim, por ejemplo, pensaba que para transformar la sociedad había que comenzar siempre por transformar el hombre. Para un sociólogo y economista de inspiración compleja, de fondo socializante, será la sociedad el plano sobre el cual se lance la gran apuesta por la transformación social (es el caso de Schumpeter, como en otro matiz lo será también de L. Goldmann).

Pienso que hoy los etólogos no están lejos de afirmar, con su ciencia basada en unas observaciones muy positivas, algo semejante a lo que en las últimas líneas precedentes he dicho. Recordemos que Eibl-Eibesfeld, por ejemplo, sostiene que el hombre es un ser cultural por su propia naturaleza; incluso su herencia biológica le constituye como un ser dotado de la capacidad de aprender, de asimilar la herencia social; también dentro de esta misma ciencia, en línea ideológica muy diferente, A. Montagu enfatiza la herencia social, aunque no deja de reconocer una base más oculta de adaptación genética. Los etólogos, pues, los sociólogos, los psicólogos, los antropólogos, y permítaseme que entre los científicos sociales añada a los historiadores, y aún quedan otros muchos especialistas, nos han repetido, y aun creo sinceramente que nos han convencido, de que el individuo tiene una radical condición social imborrable. Nuestro eminente pensador Ortega, con su matizada ideología liberal muy revisada por él mismo, en atención al pensamiento de su época, escribió desde muy joven: «El hombre no es el individuo de una especie biológica, es el individuo de una sociedad.» Por mi parte, confieso que mi pensamiento va en esa línea, sólo que poniendo un acento más marcado sobre el carácter cultural, socialmente transmitido y aprendido por el hombre,

por los hombres. (Y en esto que acabo de decir fácilmente se encontrará un eco de un decisivo pasaje de L. Febvre.)

La sociedad forma y transforma los individuos en el curso de la Historia. La acción transformadora de los hombres en la sociedad provoca los cambios de conjunto y hace avanzar sin interrupción los procesos de remodelación de los grupos sociales. Contemplamos así los dos lados de una misma realidad (para precisar más: de una misma realidad dinámica) puesto que hay que pensar siempre juntos individuo y sociedad. Cuando se afirma la capacidad transformadora de uno, se afirma también la de la otra, y viceversa: nos estamos refiriendo a la misma cosa. Así es como se alcanza la razón por la cual en las épocas de crisis se constata el tambalearse de las esperanzas, la inquietud de los espíritus, la angustia de los sentimientos, la duda en las decisiones, y es posible contemplar en ocasiones semejantes a la sociedad en un estado más moldeable para ser objeto de mutaciones, para recibirlas con el máximo posible de eficacia.

A mi parecer, es imposible negarse a reconocer esa capacidad del viviente humano, que es siempre social, para reformar su alrededor físico e histórico. Quisiera recordar aquí la fuerza con la cual Malinovski ha afirmado esa condición del grupo humano y de sus componentes, esa capacidad para actuar sobre sí mismo a la vez que no menos enérgicamente sobre el mundo que le rodea. «El hombre, con objeto de vivir, altera continuamente lo que le rodea. En todos los puntos de contacto con el mundo exterior crea un medio ambiente secundario artificial. Hace casas o construye refugios; prepara sus alimentos de forma más o menos elaborada, procurándoselos por medio de armas y herramientas; hace caminos y utiliza medios de transporte..., la defensa, la alimentación, el desplazamiento en el espacio, todas las necesidades fisiológicas y espirituales se satisfacen indirectamente por medio de artefactos, incluso en las formas más primitivas de vida humana.» Por su parte, Ortega, siguiendo la línea de los fundamentos de su filosofía, decía: vivir es intervenir, o lo que es lo mismo, reformar, decir no a la realidad con que se tropieza y repetir los ensayos para hacer otra diferente; sólo que Ortega añadía una final referencia que ilumina claramente el último sentido en la orientación de esta acción transformadora: el carácter *proyectivo* de esa intervención (recordaré que J. Monod ha llevado esta idea de proyecto a esferas mucho más amplias: es lo que él llama el principio de «teleoconomía»).

Cada vez más, y cada vez en más alto grado, los hombres llegan a ser conscientes de que deben asumir su intervención transforma-

dora de la sociedad. Esa suposición que, enunciada como si fuera por excelencia la verdad objetiva, nos presentaba en siglos anteriores a los hombres contemplando con afán cognoscitivo una naturaleza, y dicho más ampliamente, una realidad sustancial objetiva apoyada en su propia inmanencia, una naturaleza «en sí», en cuyo ámbito se comprendían los hombres mismos, es una imagen que pertenece a los archivos del género humano. Hace ya casi cerca de medio siglo, Werner Heinsenberg escribía inspirado por la colosal experiencia de la Física contemporánea: «Por primera vez en el curso de la Historia el hombre no encuentra ante sí más que a sí mismo en el universo.» Sólo que ese hombre es, en definitiva, el resultado de un plural, es una referencia a los hombres, es, en resumen, «sociedad humana». En tal sentido, se puede decir que, efectivamente, juntando las dos líneas aquí señaladas, la realidad es una creación social. Habría que añadir, siguiendo el mismo encadenamiento de cuestiones, que la creación (como hecho social y humano) no se reduce en tanto que creación social humana a una actividad de las que en el pasado se consideraron por excelencia artes creadoras; la creación se manifiesta poderosamente en la proyección del hombre, científica y técnicamente, sobre la realidad y en el conocimiento que de ella construye. Si la ciencia natural presupone siempre al hombre, si el objeto de la investigación y del trato con la naturaleza no se refiere a ésta en sí misma, sino a la naturaleza tal como resulta alterada «sometida a la interrogación de los hombres», si, por ejemplo, en el conocimiento de las partículas elementales (raíz de todo el cambio de una mentalidad y de una cultura que ha empezado a fructificar en nuestros días) se ha podido decir —y vuelvo a referirme a Heisenberg— que no se refiere a las partículas mismas en un supuesto mundo ajeno a la voluntad y a los intereses del hombre y a su acción transformadora y creadora de nueva realidad, sino a nuestro conocimiento de dichas partículas, todo ello revela que la intervención creadora del hombre es la que proyecta, programa y, en la medida en que esta palabra se puede emplear, realiza nuestro mundo en torno. Si de unos sonetos de Garcilaso o de Du Bellay se ha podido pensar siglos atrás que en ellos se hacían visibles, a través de la filigrana de su creación poética, sus autores, hoy en todo el campo de los conocimiento naturales y de la transformación que su observación provoca sobre la naturaleza podemos pensar que es su propia creación lo que contempla, conoce y vuelve a transformar: «también en todo este dominio, el hombre se encuentra enfrentado a sí mismo». Con esta última cita termino mi referencia a Heinserberg, uno de los grandes pensadores científicos que nos ha revelado de una manera plena hasta qué punto la ciencia

que el hombre produce es creación; en un sentido etimológico radical es poesía.

Desde esa perspectiva que la renovación fundamental del pensamiento ha suscitado en unas décadas precedentes, y en la cual debemos tratar de instalarnos fielmente, contemplamos a la sociedad como la amplísima esfera de la cultura, de la acumulación asimilada de una larga cadena de creaciones humanas. Haciéndolo así se nos revela en alguna medida el sentido de ese caminar a través del cual podemos darnos cuenta de que el hombre es sociedad, y la sociedad es humana en un mutuo juego de capacidades transformadoras, y finalmente, cómo, en efecto, la realidad, que es una creación de la teoría, es por esa misma razón una creación social.

Creo que es este el punto justo para introducir una observación que completa la anterior. Si los hombres cartesianos querían, según confesión del propio Descartes (a quien en alguna ocasión se le ha llamado el filósofo de las manufacturas), si pretendían al crear ciencia llegar a ser «maîtres et possesseurs de la nature», los hombres de hoy, experimentados por la profunda vivencia de un mundo en marcha y también duramente probados por las últimas crisis, desean, o más bien aspiran, a llegar a ser «dueños y poseedores de la Historia». Estoy perfectamente de acuerdo en que conscientes de nuestra situación, debemos referir siempre los cambios históricos que contemplamos, como alguna vez se ha dicho, a nuestra inserción en una época de crisis. Sobre esa base hay que plantear cualquier problema de la vida social, pero esto mismo quiere decir que al mismo tiempo, al hacerlo así, nos hemos de dar cuenta del nivel histórico en el cual dicha referencia se presenta.

Permítaseme que inserte aquí, a posteriori, un recuerdo de algo escuchado en los coloquios de París que he empezado evocando. Ante esa situación de crisis del presente, y refiriéndose a las dificultades con que tropiezan los más rigurosos trabajos de los economistas —creadores hoy de la tal vez más sofisticada ciencia de nuestros días—, el profesor Galbraith decía que era necesario admitir que no se podían probablemente resolver los problemas que acucian actualmente al mundo recurriendo exclusivamente a conocimientos económicos, por mucho que éstos lleguen a niveles que les sitúan hoy en la primera línea del saber científico. Según Galbraith dijo con humor admirable, a él se le ocurría proponer que en los centros de investigación económica se introdujera la colaboración de los poetas. Al ingenio de la frase se une la circunstancia de que quien la escuche tiene que pensar que con todo su saber, quizá los economistas de hoy han incurrido en una cierta desconsideración histórica, origen,

como en otros muchos casos, de graves males. Procediendo según un esquema filosófico y epistemológico en que se basaba la ciencia clásica, estos investigadores a los que Galbraith se refería, parten con frecuencia de ver la economía como una realidad en sí, inmanente y con leyes propias, una economía que pudiéramos llamar newtoniana. Quizá no baste con esas portentosas novedades que algunos economistas han introducido, orientados a tratar matemáticamente el azar. Tal vez tendrían que tomar más en cuenta hasta qué punto el mundo de realidad en que se mueven está afectado también, como la microfísica o la política, por la capacidad transformadora del hombre, que éste ejerce en cualquier momento, quiera o no quiera, con sólo ponerse a mirar las cosas. Recuerdo la frase de un gran científico, J. Jeans, leída en años de juventud: «La observación del hombre, científico o no, levanta una polvareda entre él y el mundo que contempla que altera los perfiles de las cosas.»

No podemos dejar de reconocer el admirable y hermoso esfuerzo para penetrar en el conocimiento científico de los procesos estocásticos, de los fenómenos de los ruidos blancos, de los cálculos de desestacionalización, de los juegos de estrategia. Un economista matemático muy próximo a mí me informa que los cálculos matemáticos aplicados para el alunizaje de los primeros protagonistas de esta colosal aventura, se hicieron utilizando los llamados «filtros» de Jenkins, ideados por este económetra para aplicaciones econométricas. Pero pienso que no basta con esto; y en todas las esferas, desde las menos desarrolladas del saber científico hasta las más avanzadas, hay que instalarse en la mentalidad propia del hombre transformador, que no se halla ante realidades en sí, sino modelos que dependen de algún modo del propio sujeto transformador. En alguna ocasión Schrödinger ha escrito: «Tenemos que comprender que nunca observamos un objeto sin que éste se modifique o se matice por nuestra actividad al observarlo. Tenemos que comprender que ante el empuje de nuestros métodos refinados de observación y de reflexión sobre los resultados de nuestros experimentos, se ha derrumbado esa barrera que se pensaba inabatible entre lo llamado subjetivo y lo llamado real. Pues bien, creo que hay que apropiarse todas las inmensas posibilidades de transformación, de innovación creadora que con ello se abren, y pienso si las ciencias más integradoras, por ello más inexactas, no estarán llamadas a desarrollar en mayor medida durante los primeros tiempos esta actitud que aquellas que justamente tenemos por más exactas.

En el fondo, surge aquí todo el problema de la cultura. Debo hacer observar que aquí empleo el término «cultura» en ningún caso conforme al sentido de viejos educadores, atentos a desarrollar la condición

del hombre cultivado que ha puesto todo su interés en la formación intelectual, y sobre todo artística, literaria, musical, etc., de su espíritu. Yo prefiero emplearlo, porque me parece de resultados mucho más profundos, en el sentido más amplio, de algunos sociólogos o antropólogos; más aún, yendo más allá de alguno de ellos, aunque recordando lo dicho por algunos otros, no puedo resignarme a incluir tan sólo en los límites de ese concepto las normas, las reglas socializadas, los comportamientos activos o reactivos, o no importa qué otro elemento psicológico del individuo, con tal que cumplan el requisito doble de ser elementos psíquicos y a la vez recibidos y aprendidos del medio social. Para mí todo lo que la sociedad transmite y que es aprendido por el individuo en la sucesión de unos a otros, pertenece a la cultura. Si Durkheim sostenía que la sociedad no está constituida exclusivamente por individuos, sino que hacía falta incluir igualmente en su concepto a los objetos materiales que juegan un papel esencial en la vida comunitaria, a mí me parece incuestionable que los instrumentos, los utensilios, esos objetos que algunos han querido llamar *artefactos culturales* para separarlos conceptualmente de la cultura en sentido estricto, son también, ni más ni menos, cultura. ¿Que la cultura material existe? Evidentemente, y aún más, obviamente; sólo que con una parcial observación: que no es material. Cualquiera de sus objetos es, en aspectos determinados, cultura, sin necesidad de adjetivo. Lo es no menos que un sentimiento, que la palabra de un lenguaje, que una idea, realidades todas éstas a las que en determinados aspectos también se podrían considerar «productos materiales».

Pienso que tanto hay que estimar como una creación cultural el «Cancionero» de Pretarca, que la invención de la brújula, que la original forma de la letra de cambio seguida de su fórmula de endoso. No son creaciones artísticas, mas sí creaciones culturales, de las cuales es difícil apreciar cuál haya sido históricamente más fecunda en la vida de las sociedades europeas.

El cochero que llevaba por las calles de París a Heine, cuando éste, sacando la cabeza por la ventanilla del coche, le preguntó si podía decirle qué eran las ideas, tenía en cierta medida razón en su respuesta, sólo que hubiera sido mejor que hubiera planteado ésta dándole la vuelta a la cuestión: en cierto modo las ideas son las cosas que se meten en la cabeza de los hombres; pero quizá sería, hoy por lo menos, más adecuado decir que las cosas son las ideas que salen de la cabeza del hombre. Un vaso de porcelana chino no es sin más una forma de caolín cocido y pintado, como pretende un antropólogo, Lewis A. White. Si pretendiendo ser muy cien-

tíficos positivos siguiéramos por este camino, no llegaríamos más que a una tautología inutilizable: habría entonces que decir —y el autor mismo lo sugiere— que una forma de caolín cocido y pintado es una forma de caolín cocido y pintado. Y no es así, un vaso de porcelana chino es una forma de caolín que ha sido concebida y realizada en relación con un complejo mundo humano, social, físico; es dependiente de todo un conjunto de referencias, al clima, al cultivo de la tierra, a la relación de producción, al papel y distribución de las riquezas, a ciertos aspectos de la estratificación social, a la sensibilidad, a la mentalidad de un grupo, de una sociedad, en un medio y en una fecha determinados. En una palabra, es *Historia.* Historia, cultura, sociedad son una misma realidad contemplada por caras diferentes. Cultura son los instrumentos mentales y materiales de los cuales los individuos se sirven para actuar y transformar la sociedad a la que pertenecen, a la cual pertenecen también esos mismos utensilios. Historia es el proceso de transmisión a través del cual estos últimos llegan a ser lo que son: instrumentos de una vida humana histórica y, por tanto, vivida en común. Sociedad, cultura, historia, todo se transforma a la vez y encadenadamente. El cambio histórico —algunos sociólogos nos lo recuerdan con frecuencia— es un cambio social, y uno y otro, un cambio cultural.

Una última cuestión quiero todavía hacer objeto de reflexión en estas páginas. Hace ya medio siglo Paul Valery (un espíritu especialmente cultivado en su tiempo, pero forzosamente testigo de una época en la cual no ofrecían todavía las ciencias sociales, y entre ellas la historia, una estructura lógica y conceptual tan rigurosa como paso a paso lo van alcanzando) se lamentaba en estos términos: en tanto que en las ciencias de la naturaleza poseemos «sistemas de nociones especialmente elaborados, hemos permanecido en la esfera historia-política en el estado de consideración pasiva y de observación desordenada. El mismo individuo que puede pensar física o biología con instrumentos de pensamiento comparables a instrumentos de precisión, piensa en cambio en política sirviéndose de términos impuros, de nociones variables, de metáforas ilusorias. La imagen del mundo tal como ella se forma y opera en las cabezas políticas de diferentes géneros y en diferentes grados, está muy lejos de ser una representación satisfactoria y metódica del momento». Sin insistir acerca de la terminología de Valery, tal vez un poco alejada del desenvolvimiento teórico de los conocimientos en el tiempo presente, por mi parte pienso que esas palabras nos sirven hoy para medir la distancia a que se ha llegado respecto del estado mental correspondiente al comienzo del último gran período de crisis por el que hemos pasado.

Los vivientes humanos del tiempo de la física «quántica», de la econometría, de la teoría de la información, de la teoría de los juegos de estrategia; los humanos de una época que cuenta con la doble experiencia de un lado, de procesos estocásticos, de los «ruidos blancos» (es decir, que cuenta con experiencias novísimas para dominar el azar y hacer jugar al tiempo cronológico el papel que programadamente se le afecta); de otro lado, una época que se da cuenta de que las crisis pueden desencadenarse incluso a pesar de las más precisas formulaciones de una economía matemática, necesariamente tienen que sentir la necesidad de complicar y relacionar la pluralidad de ciencias. En cualquier caso, la sociedad se presenta como un campo talmente vasto y complejo, que tiene necesidad, para dejarse intervenir eficazmente, de la aplicación de múltiples disciplinas (y abandonemos de una vez la falacia de que quepa no intervenir, porque la más elemental estructura de la misma y, por tanto, de la vida humana supone que esa intervención se da por el simple hecho de la presencia de los hombres).

Pensándolo así, quiero añadir una afirmación tal vez un tanto osada. Pienso que en ese conjunto al que acabo de aludir la ciencia de la historia (que en tal sentido rigurosamente no podrá ser más que historia social) tendrá su parte y se verá atribuir un papel irreductible. Cada vez más, a diferencia de lo que otros dicen, mi parecer es que las sociedades actuales acentuarán su carácter de «sociedades calientes», esto es, sociedades de las que se puede decir que son como «máquinas termodinámicas» (sirviéndome de la afortunada imagen de Levi-Strauss): máquinas que funcionan consumiendo su energía y destruyéndola progresivamente. Estas máquinas, estas sociedades calientes, que marchan con la energía que generan, suponen la aceptación de una común condición: son sociedades inmersas en la historia y que cambian necesariamente con la historia. Si «la imagen que ellas se hacen de sí mismas es una parte esencial de su realidad», y si la realidad es una creación social, se tendrá necesidad de la Historia para edificar esa construcción de lo real, esa transformación, a la cual las sociedades modernas y dinámicas aspiran.

Seguramente, de la ciencia de la Historia, por lo menos hoy por hoy, no es fácil esperar que pueda llegar a la meta que todavía se atribuye al conocimiento en otras ciencias: predecir el porvenir (es un tema en el que no puedo ahora entrar si algunas ciencias, entre las más rigurosas, no pueden tampoco hoy comprometerse a hacer suyo ese programa). Pero la Historia puede, y debemos constatar que este trabajo suyo seguramente se desarrollará cada vez más, la Historia puede rendir un servicio fundamental para la transformación

programada de los conjuntos sociales contemporáneos. A la Historia pertenece la función científica a su manera y conforme a un sentido en parte diferente de tal expresión, de *prevenir;* y no hace falta aclarar que no quiero en modo alguno, ni decir con esto, que su función sea la de impedir, sino la de ayudar positivamente a realizar el proyecto de futuro que un pueblo haya elegido. Un poeta que ha llegado a fundir, en profundos estratos de su personalidad, su vida íntima y su coexistencia social, Félix Grande, ha escrito: «Sin memoria no es posible la creación de la libertad. Historiador es quien ayuda al presente a ser libre y a caminar en libertad».

Sin embargo, entendámoslo bien: no se trata de que el historiador en ningún caso pretenda, conscientemente, reflexivamente, transformar el mundo y al modo de Michelet, M. Pelayo, Marx, A. Castro, valiéndose de una fórmula general («el carácter», el «ser», la economía, las propiedades entitativas, o la apelación mística a una vivencia que una extraña alquimia ha hecho coagular), fijar un modo de vida de un pueblo que lo defina como tal. Esto podrá llevar a la falacia de una «ontología social» o nacionalista; pero no darnos a conocer una historia con el propio nivel científico que ésta hoy puede reclamar. Si decimos que no se trata de interpretar el mundo, sino de transformarlo, decimos una impropiedad, porque ambas cosas son inescindibles. Hoy tendríamos que afirmar: no se puede dejar de transformar aquello que se conoce e interpreta. Pero lo que es no menos impropio es pretender que la transformación de la historia o por la historia consista en una aplicación universal de unas «leyes del desarrollo que subyacen al curso de la historia, lo determinan y dan una imagen de lo que será el porvenir según las líneas del acontecer». De esto ha hecho una acusación Popper contra una historia en busca de una «ley del movimiento de la sociedad moderna». El vario pluralismo limitado de las reformas, de las transformaciones, en el campo de la historia y de esa historia en cuyo ámbito no resulta una aberración emplear la expresión «tecnología social», es cosa aceptada hoy por los científicos sociales y por quienes en la política activa de los pueblos orientan el acontecer. Y aún habría que estar atentos —aquí no podemos más que ladearlos— a los problemas específicos, propios en todo el campo de la cultura, de los «rechazos» de los cambios.

Con los materiales de que ella dispone en tanto que cultura (de tipo mental o material, e insisto en esta distinción en el fondo innecesaria, para mayor claridad), la Historia podrá servir a los constructores de los tiempos nuevos los instrumentos convenientes críticamente depurados, calculados en sus posibilidades, medidos en sus consecuencias —y por todo ello desmitificados y desmixtificados—.

Esto servirá también para recordar a cuantos se ocupan de reformar y de reconstruir las sociedades, unas palabras muy razonables y muy conocidas de cualquier lector actualmente: los hombres hacen su propia Historia, pero no arbitrariamente, sino conforme a las condiciones directamente dadas y heredadas del pasado. A este «pasado» debemos llamarlo preferentemente «Historia», «Cultura».

Y quisiera señalar una última condición de nuestro tiempo. La Historia, y basta para convencerse de ello con comparar un libro de los que se llamaban de este género hace medio siglo con los libros de Historia que hoy se publican en la línea intelectual del presente —siempre queda un sedimento de supervivencias—, creo que se está aproximando a asumir la función que le corresponde. No voy a vaticinar nada, no estoy seguro de la continuidad del proceso, pero supongo que un poco antes o un poco después llegará a instalarse en el plano final que en el conjunto interdisciplinario de conocimientos sobre la «realidad» le está reservado y que reconocerá allí su papel irreemplazable. Pero el historiador debe poner un particular empeño en aproximarse en la medida de lo posible, al seleccionar —porque necesariamente ha de seleccionar— los problemas a estudiar en su trabajo, a una actitud que no tengo inconveniente en calificar de ingenieril. Cuando en 1958 publiqué mi *Teoría del saber histórico* hablé de la necesidad de llegar a una «ingeniería de lo humano». Todo un grupo de científicos ingleses trabaja hoy en esto que ellos han llamado de manera semejante «Human Engineering», novedad que surge aproximadamente sobre 1970; pero advirtamos que no se trata tan sólo de llevar a cabo trabajos en genética, en bioquímica o en algún otro campo próximo, realizados en un laboratorio, sino de extender la investigación, con un mismo afán de incorporarse a un proyecto de futuro, en el área socio-histórica.

En tal sentido es recomendable no olvidar la distinción que muy ingeniosamente Levi-Strauss, en un capítulo que titula «La science du concret», introduce entre la actitud del *bricoleur* y la del ingeniero. En el primero, el repertorio de sus trabajos surge eventualmente, las soluciones se le ocurren en cada caso, los utensilios de que se sirve, así como los materiales que emplea, son heteróclitos y se han reunido casualmente en su mayor parte, sin conexión con un previo proyecto programado. En este sentido, pues, define la actitud del mismo la frase con la que recoge cualquier resto de construcciones o destrucciones anteriores y que se enuncia con palabras que todos hemos oído alguna vez: «Esto siempre puede servir para algo.» Pienso que el historiador tiene que seleccionar sus temas según los problemas que se suscitan en la sociedad y en el tiempo en que

vive, los ha de afrontar con métodos de investigación establecidos y experimentados de antemano, acordes con sus objetivos, y ha de ejercer la última y más delicada tarea de interpretación siguiendo técnicas lo más precisas posible y dispuesto siempre, en la forma específica que le es alcanzable, a someter sus resultados a una verificación o comprobación pertinente. Además de una ocupación académica, el historiador ha de asumir los modos de ensanchar y depurar los conocimientos de los cuales le consta que están conectados con la realización final del proyecto histórico de su sociedad.

En una serie de conferencias pronunciadas va a hacer treinta años por un gran científico, en un Centro británico, J. R. Oppenheimer, sobre el tema «Ciencia y entendimiento común», hacía observar: las grandes revelaciones en la observación del átomo permitieron advertir «que no bastaría con modificar la mecánica clásica para comprender y describir lo que se sabía de los sistemas atómicos. Se hubieron de adoptar ideas nuevas sobre puntos muy fundamentales, por ejemplo, la causalidad, y aún sobre la naturaleza de la objetividad de ciertas partes del universo físico». Toda una serie de términos nuevos se hubieron de aceptar para expresar con ellos conceptos nuevos. Pues bien, concluía Oppenheiner, «Si todo esto es revolucionario y extraño, si es una lección que hay pocas posibilidades de que la olvidemos, creemos también que el futuro, lejos de sernos más familiar, sólo podrá ser más revolucionario y más extraño y que suministrará al espíritu investigador nuevos esclarecimientos».

Creo y tengo razones para esperar que los historiadores, que en buena parte han emprendido ya el camino, se lanzarán de una vez decididamente —y quizá necesariamente en varias direcciones— a una aventura semejante.

*JOSE ANTONIO MARAVALL*

Ibáñez Martín, 3
MADRID-15

# TESTIMONIO PERSONAL

## Diálogo de un mestizo consigo mismo

*A Françoise Mairey*

### SER MESTIZO

*Para mí, en lo que respecta a mi país y a todos los otros países de América Latina, el problema del mestizaje no es un problema racial. Es el resultado de un problema ideológico, conceptual, psicológico, que se plantea sobre el color de la piel o sobre el cuerpo de una persona.*

*En el Perú yo soy mestizo, sobre todo porque yo no participo de la riqueza del país o de sus privilegios. Si yo llegara a ser rico, ya no sería considerado como mestizo, pasaría a ser «Blanco».*

*Soy el resultado de una mezcla de indio y español. Eso en lo que tiene que ver con la raza, en el aspecto antropológico. Mi padre era ya mestizo, lo mismo que mi madre, sólo que ella era un poquito más india que mi padre. Pero si en el Perú se sufre por el hecho de ser mestizo, no es sobre todo el hecho de ser una mezcla entre indio y español, sino por lo que se hace de ello, pues como decía antes, alguien como yo, e incluso alguien* más *mestizo que yo, con la parte india más marcada en él, puede llegar a ser blanco y ser considerado blanco completamente. Pues la única jerarquía racial, el único modelo instaurado en todo el mundo, es el blanco. Es el modelo por excelencia. Considerando que él mismo lo ha impuesto, y lo impone, se piensa siempre con referencia a la raza blanca, al cuerpo del blanco. Pero todo eso para mí no es un problema racial, sino un problema de las relaciones que se han establecido entre los hombres en la historia. Es porque la raza blanca ha impuesto sus ideas, su concepción del mundo y ha impuesto también los límites de su cuerpo, la forma de su cuerpo y el color de su piel como modelo* único *para los hombres.*

*Yo me he dado cuenta de que para tratar de comprender este problema del mestizaje no podía hacerle sino que desde un punto de vista —no diré subjetivo— pero sí individual, lo más profundamente individual y personal. Llegado este punto a un problema individual, se convierte en problema colectivo y profundamente social. Eso creo que vale para todo el mundo.*

*El problema del mestizaje tiene que ver primero que nada con el cuerpo, con lo físico. Podría decirse que la vida de un mestizo, como la mía, es una larga aventura de negarse y esconderse en lo exterior y en lo interior. Es algo que tiene que ver con lo más cotidiano, con la manera de peinarse, de vestirse, de hablar, de pensar, hasta con la manera de desear, de soñar. Pero lo que resulta más interesante de todo eso, es que nadie te dice que lo hagas, nadie. En realidad, todo y todos. Es como si las cosas mismas te lo dijeran, es como un aire. En el Perú es como si cada uno tuviera un microscopio sutil para medir la pigmentación de la piel del otro en detalle. Lo más terrible es que incluso un mestizo posee el mismo ojo de microscopio. Que un blanco diga a un mestizo que no es blanco, es natural, él tiene interés en decírselo, pero yo, que no era blanco, que era una víctima de todo eso, yo lo tenía interiorizado hasta el punto de considerarme peor que mi hermano o peor que mi padre, que me habían hecho creer que eran más blancos que yo.*

*Cómo era posible que un hombre como yo, que tenía cierta lucidez, cierta capacidad de reflexión, cómo, sin embargo, había logrado introducirse en mí hasta el punto de convertirse en mí mismo. Tiene que ser algo demasiado fuerte, algo omnipresente, como algo que siempre, en cada lugar, te repite constantemente: no olvides que tú tienes un gramo menos de blanco que aquél, un gramo menos que tu padre, no olvides la jerarquía que eso representa. Y eso funciona en los dos sentidos, por un lado te dices mantente en tu lugar, tú no tienes que ver nada con todo eso, lo que importa es lo que tú eres... y por el otro, en contraposición: ¿cómo puedo hacer para quitarme de encima mi color oscuro?, ¿tengo que vestirme con una corbata más elegante?, ¿puedo guardar este tono de mi voz? No debo frecuentar más este lugar, delata mis orígenes. Es muy fuerte.*

*Es tan fuerte que mi propio hermano y mi padre, víctimas de todo eso como yo, eran los mismos que lo transmitían en la casa, en el interior de la familia. Mi hermano cuando montaba en cólera contra mí por alguna discusión que teníamos, ¿acaso no me decía con toda naturalidad: mírate en el espejo, no ves que tienes cara de indio? No hay que olvidar que era un mestizo que decía eso a otro mestizo, y encima, hermano. Además, se trataba de dos hermanos de padre y madre. Visto así, el problema ya no es solamente un problema racial, sino algo más íntimamente psicológico, simple, cotidiano. Y si queremos ir más lejos, lo mismo pasa en la escuela, en la calle, en el trabajo, en todo lugar. Sin embargo, a los peruanos, cuando nos preguntan en el extranjero decimos en nuestro país no existe ningún problema racial, nosotros no somos racistas. En este sentido, el Perú es uno de los*

*países más racistas que yo conozco. Por supuesto, el mismo problema existe en México, en Ecuador o en Bolivia o en cualquier país latinoamericano, pero en ninguno existe de manera tan trágica como en el Perú, en ningún país la herida está más a flor de piel.*

*Desde un comienzo yo sentí, de manera completamente intuitiva, quizá por necesidad de sobrevivir, que tenía que negar todo lo que yo era el momento de nacer. No había más que dos alternativas: si yo aceptaba mi situación, ser mestizo, ser mestizo era la miseria, el analfabetismo, la fealdad, en una palabra, la muerte. Aceptando mi destino, yo ni siquiera era un indio. Al menos si hubiera sido un indio, habría pertenecido por lo menos a una colectividad con sus propias tradiciones, que a pesar de todo persisten y guardan un vínculo colectivo, lo que les permite vivir con pocos medios materiales. Yo me encontraba situado al exterior de esta tradición y del otro lado yo estaba rechazado por los blancos peruanos. Esa es la situación de un mestizo, estar entre dos fuegos: el blanco sitúa al mestizo al lado del indio, sin que él lo sea, sin que él posea la herencia de pasado que sostiene la colectividad india y, por el otro lado, el indio mira al mestizo con desconfianza porque el mestizo colabora con el blanco. Por eso el mestizo no cuenta con ninguna herencia que le sirva de base. Es como si no tuviera espalda. Es por eso que quizá las personas con cierta sensibilidad tratan de hacerse una espalda y la espalda sólo la tienen los blancos. Y yo quería vivir, necesitaba vivir. Así que tuve que someterme completamente. Acepté las condiciones que me fueron impuestas, porque era la única manera de vivir. Lo otro, era la muerte. Y lo logré, jugando un doble papel. Es lo que me permite hablar de todo eso ahora.*

*Gracias a este doble papel, un doble papel interpretado inconscientemente, por supuesto, llegué hasta terminar la Universidad y hacerme profesional. Y así, finalmente, yo me encontré frente a una persona hecha en mí, que ocupaba mi lugar, que era prácticamente yo mismo y que, sin embargo, no me daba ninguna satisfacción y más bien me hacía sentir mal. Yo pensaba que yo era un inconformista. En realidad había mutilado y reducido al silencio toda una parte de mí, y esa parte que no hablaba, que se sentía incómoda, no permitía a toda mi persona sentirse bien, estar presente. Fue entonces cuando comencé a hacer el camino inverso, de manera completamente emocional sin darme perfecta cuenta. Y esto es algo que todavía no ha acabado y no sé si acabará algún día. Yo creo que esto es lo que da forma a mi vida, le da contenido e importancia a lo que yo pueda hacer en relación con los otros. Yo no creo que hago todas estas reflexiones sólo para liberarme personalmente. Lo hago porque esto hace sentir mal a mí o a*

*cualquiera. Yo doy cuenta de ello para sentirme mejor, pero al mismo tiempo para tratar de utilizar este material, sabiendo que lo que me ha sucedido no me ha sucedido a mí solamente.*

## LA PARTIDA

*Partí del Perú en el momento que sentí que si yo quería hacer las cosas de otra manera necesitaba irme a un lugar en el que no me encontrara en medio de la gente que me obligara constantemente a hacer lo que ya no podía hacer más. Es paradójico, precisamente en el momento en que mejor estaba preparado, mejor instruido, mejor educado, listo para desempeñar todos los roles que me fueron asignados, es el momento en que todo se vino abajo y se quebró. En el momento en que sólo me quedaba sentarme y recoger los frutos y disfrutarlos, se me acabaron las ganas. Toda la lucha que había librado: estudios, educación, obediencia, yo lo había hecho sólo para tener el derecho a existir, para poder decir que yo era tan digno como ellos, que la vida era un derecho que también se me debía a mí. De esto me quedan todavía ciertas trazas, una especie de necesidad de justificarse, de tener que probar. Casi siempre me he encontrado frente a paradojas que me han producido una cierta ternura, una comprensión amorosa de las personas y de las cosas, íntima y primera.*

*Mi padre vive todavía, mi madre murió cuando yo era niño. Antes de venir a Europa mi padre era «un señor» que habían colocado entre él y yo. En realidad yo no veía la persona que era mi padre. Mi padre fue una persona que en su generación y, a su manera, se oponía también a toda esta situación de la que hablo. Consagrándose al oficio de modelista de calzado, él había encontrado como medio el dibujo —sentado a la mesa hacía y hacía modelos hasta muy tarde, como poseído por una suave obsesión casi al borde del delirio, modelos que nadie le había pedido y, sin embargo, su único medio de vida y que salía a vender al día siguiente— para liberarse de toda la imposición que pesaba sobre él. Pero él ni se daba cuenta, hacía todo eso de manera natural y sencilla. Pero es justamente este hombre que yo no conocía antes de salir del Perú. Yo veía en él, al contrario, un hombre que no era serio y responsable, que ni siquiera tenía un oficio para mantener a sus hijos. Sin embargo, él mejor que nadie tenía un oficio, un oficio maravilloso que practicaba con gran respeto y seriedad, pero era un oficio despreciado. Mi padre no ha logrado nunca ganarse la vida «decentemente». Yo tuve que meterme a trabajar muy joven porque él no tenía suficiente dinero para darnos.*

*Debí continuar todos mis estudios por mi cuenta, ya que él no podía ocuparse de mí, lo cual lo liberaba de tener que desempeñar el* rol *de padre y a mí me sirvió mucho, porque así yo no he sufrido la autoridad de un padre, o lo que es lo mismo, no he conocido la Autoridad. En consecuencia, soy muy sensible a la imposición de la autoridad y a su arbitrariedad. Por todo esto yo pensaba que mi padre no servía para nada. Cuando comencé a trabajar, él me pedía que le prestara dinero y eso me ponía furioso. Cuando abandoné el Perú, era la persona que yo dejaba allí. Al menos esa es la imagen que yo tenía de él. Sólo cuando volví al Perú después de cuatro años de ausencia pude* ver *a mi padre por primera vez, como pude ver mi apariencia personal por primera vez cuando llegué a Europa. Entonces yo me encontré frente a un ser extraordinario que para su época y con los medios que pudo supo defenderse. Comprendí también que si yo no lo quería era porque yo pensaba que él era el culpable y el autor de mi mestizaje, la causa de todo el desprecio que me parecía sentir por parte de la sociedad. Y lo irónico es que él sufría también lo mismo. A partir de ese momento, descubrí que eso no era nada más que el eslabón de toda una cadena: mi padre sufría por el rol que le imponían, yo sufría a causa del rol que le imponían y que él me transmitía. Pero, ¿quién transmitía ese rol? Naturalmente tenemos los profesores en la escuela, tenemos los curas en la Iglesia, tenemos a las mamás, los presidentes, los ministros, todo lo que forma un país. Pero en mi país eso quiere decir todo lo que es occidental, es decir, los blancos. Pero a su vez los blancos... Hasta aquí yo tenía un gran odio contra toda esa gente que me oprimía, que alienaban a tal punto a mí y a tantos otros. Mi odio es pequeñito, cuando pienso solamente en mí, pero cuando pienso que nosotros somos millones, se convierte en algo inmenso. Pero luego de la misma manera que el odio y desprecio que yo tenía por mi padre, se convirtió en admiración y cariño cuando comprendí quién era él en realidad, me di cuenta también que la gente que imponía un modelo en el Perú, transmitía los modelos que les venían del exterior, a los cuales ellos mismos se encontraban sometidos como bajo una maldición de la que no escapaba nadie. Y que si yo era un travestì por causa de ellos, ellos lo eran en relación a Londres, los Estados Unidos o Paris. Mientras yo trataba de ser un blanco peruano, ellos trataban de ser un blanco neoyorquino, blanco parisiense o londinense, haciendo el mismo teatro, la misma caricatura grotesca sin conseguirlo jamás.*

*Hoy mi mirada sobre todas esas cosas me hace pensar en algo que sería una especie de, ¿amplia victimalidad?, en la cual sería muy*

*difícil separar al verdugo de la víctima y señalar al justo, lo cual me lleva cada vez más a pensar de manera solidaria, cada vez más amorosa en relación con los demás, en relación a la vida.*

*Por eso yo tengo ahora un poco de ternura por esa gente, que no es un desprecio. No, yo me digo que todo eso es bastante complejo, que a todos nos molesta, que se trata de un momento de la historia al cual hemos llegado todos nosotros. Todo eso también forma una manera de pensar, es nuestra relación con el mundo, la visión de cada persona. ¡Hay tantas cosas de las que podríamos hablar! Por ejemplo, yo hubiese querido poder hablar la lengua india, el quechua, no porque fuera la lengua de los despreciados, sino porque se trata de una lengua muy bella que posee una relación particular y extraordinaria con el mundo, diferente de las lenguas que conocemos y tiene otros instrumentos que pueden ayudarnos a comprender mejor las cosas, a deshacer los nudos que existen. No es un deseo intelectual de descubrir para hacer un tratado de filosofía, un libro o una obra de arte. Sino que, más logramos desentrañar la vida, más nos sentiremos bien y tranquilos. Y no sólo es la lengua, yo quisiera conocer mejor, estar en contacto más íntimo con el indio que actualmente se encuentra relegado, geográficamente, en las montañas, y en el tiempo, relegado en el pasado.*

*La cultura occidental es fundamentalmente individualista en el mejor sentido del término, ella ha dado grandes posibilidades al individuo para desarrollarse, pero en un momento dado esta ventaja no se ha dejado desarrollar en todas sus posibilidades porque el capitalismo la utilizó en su beneficio y redujo su uso a algunos grupos. En la cultura indígena del Perú no existe lo que caracteriza a la cultura occidental, el hecho de que el individuo es el centro de una colectividad. Entre los indios el individuo no existe si no existe la colectividad. Para los indios la existencia individual está íntimamente ligada a la vida de los demás. El individuo es, de por sí, por pertenecer a la colectividad. En cambio aquí para que el individuo se convierta en alguien es necesario que los otros sean el espejo que le digan qué es. Los indios conservan esa concepción porque se trata de un hecho cultural fundamental.*

## HISTORIA DE UNA FEALDAD

*Cuando yo me encontraba entre otras personas, me era sumamente difícil sentir mi presencia frente a la de ellos, sentirme presente, corporalmente. Esa presencia tenía que fabricármela de alguna*

*manera, interviniendo en el momento oportuno, mostrándome inteligente, atractivo, mostrarme, como si mi presencia no se diera de por sí. Por ejemplo, estando con un grupo de personas, yo sentía su presencia, veía lo que hacían, los escuchaba, veía sus gestos y tenía la impresión de que ellos no hacían todo eso para que los otros los vieran, mientras yo sentía que tenía que actuar para que mi presencia fuera tomada en cuenta. Por lo menos es así como me lo imaginaba. De todas maneras yo sentía que mi presencia era mínima en relación con la de ellos o si invierto la frase yo diría que ellos tenían una mayor presencia que yo. Aun cuando yo me encontraba con gentes similares a mí, con los mismos problemas más o menos y que vivíamos la misma discriminación, yo no lograba tener ese comportamiento «natural» que me parecía percibir en los otros. Yo siempre me sentía obligado a mostrar que yo estaba presente y me servía de estrategia, calculaba, buscaba seducir, fascinar. En realidad todo era el miedo a no ser considerado, el temor a quedar en el anonimato que me hacía actuar de esa manera, porque ser mestizo es ser algo que no tiene valor y eso no puede mostrarse. Pero si uno no lo expresa, queda en el anonimato y si uno se expresa logra su presencia, pero una presencia despreciable y vergonzosa. Llegando a mostrarse «inteligente», logrando seducir, se logra una presencia aceptable, pero tampoco se gana nada, porque todo ha sido teatro y uno no ha logrado expresarse. Yo creo que a las personas como yo —mestizos, indios— a causa de todo un contexto de historia, de cultura, se les niega el derecho a la vida, el derecho de existir. No tienen ningún derecho, ni a la belleza, ni a la educación, ni a la creatividad... Y como todo eso está inscrito en el cuerpo, es el cuerpo mismo lo prohibido. Cuando uno nace con un cuerpo prohibido, prohibido a la belleza, prohibido a la palabra, prohibido a los sueños, prohibido a la creación, uno está desde el comienzo completamente debilitado. Yo creo que el cuerpo del blanco no nace desposeído de sus medios de aprendizaje, de creatividad, de expresión de su cuerpo, de su vida. Al mestizo se le impide justamente todo eso. Pérdida que durante toda la vida trata de compensar. Es una marca terrible. Es nacer con un cuerpo que es suyo, pero que es prohibido, mientras que el blanco nace con un cuerpo permitido. Si él no se sirve de él, es su problema.*

*De manera que para alguien como yo, todo eso era como nacer sin cuerpo. Entonces había que hacerse un cuerpo. Pero, ¿qué es un cuerpo? El cuerpo es algo que está hecho de un conjunto de emociones, de pensamientos, un lenguaje, y todo tipo de expresiones. Había que hacerse todo eso, era como tener que hacerse los propios órganos. Mi problema es el de alguien que ha tenido que vivir sin su*

*propio cuerpo. Y alguien privado de su propio cuerpo no tiene la posibilidad de expresarse, la posibilidad de dar y recibir. Cuando se es niño uno se hace su cuerpo de manera completamente inconsciente. Desafortunadamente allí comienza todo porque uno no tiene la posibilidad de escoger el modelo a seguir y así el modelo impuesto se reproduce. No había otra forma que hacerse un cuerpo lo más rápido posible, si no uno corría el riesgo de caerse a la vuelta de la esquina.*

*Hacerse un cuerpo era también crearse poco a poco los medios de contacto, de diálogo con los demás, poder dar, recibir. Lo más grave de todo eso es que hasta los treinta años había que vivir con un cuerpo que tenía que hacerse constantemente, y luego había que destruir todo lo fabricado y volver al comienzo, a tu propio cuerpo, aquel que fue prohibido por la palabra y por la ley. No podían prohibirse de otra manera, si no tendría que haber sido la muerte física. Aparentemente el cuerpo no se le prohíbe a nadie, pero la ley, la palabra, la ideología son impuestas con tal fuerza, que la vivencia de tu cuerpo es sustraída y el cuerpo verdadero queda negado. Yo he tenido que pasar mi vida haciéndome otro cuerpo sobre mi cuerpo, y ahí estaba justamente el problema.*

*Cuando uno se da cuenta de que finalmente ha logrado obtener el derecho a vivir, a ser aceptado, pero gracias a un cuerpo falso, teatral, un disfraz colocado sobre la piel, en ese momento uno se siente mal porque uno siente que el cuerpo que tiene debajo necesita expresarse, porque a pesar de todo, yo sentía mi cuerpo siempre presente, incómodo y mal. Yo tenía que deshacerme de esa contraparte del cuerpo prohibido, que era el cuerpo permitido.*

## EL CUERPO BLANCO

*El cuerpo que está permitido es el Blanco. Pero, ¿qué es lo Blanco en mi país? Es el desprecio de todo lo autóctono, tanto la raza como la cultura. Lo que quiere decir que si uno se parece físicamente a un indio, se convierte automáticamente en feo. Si uno piensa o habla como los indios, es un imbécil, un ignorante. Así que si un mestizo quiere ser bello o si quiere ser considerado como tal, tiene que esconder su propio cuerpo, considerado feo, colocándole encima una máscara. Si quiere tener acceso a la cultura, debe expresarse a partir del principio de que la raza blanca es la raza por excelencia, hablar como el blanco, que no es. Así se descubre que lo Blanco es el cuerpo que está permitido y todo aquello que nos obliga a ser como*

los demás. Es el único modelo de cuerpo que tiene derecho de existir y que es impuesto en mi país, sin considerar que existe otra raza que vive allí. Fuera del cuerpo blanco, lo demás no existe. Yo voy a tratar de mostrar sólo una imagen de lo que esto representa, aunque es muy difícil, ya que todo está tan íntimamente mezclado a lo cotidiano, a lo de todos los días, que uno termina por no plantearse más la cuestión de saber qué es ese cuerpo que queremos ser, que nos es impuesto y que sentimos como natural. Sólo con un pequeño ejemplo podemos hacernos una idea. Cuando yo era pequeño (tendría unos seis o siete años), mi abuela me decía, evocando el momento de mi bautizo: Aquí tenemos, por ejemplo, un hecho: un blanco cuando niño debe ser bautizado, debe ser católico. Un mestizo, para ser blanco, tiene que bautizarse y ser católico. «Tu hermano sí es mi nieto, pero dudo mucho que tú lo seas. A ti deben haberte cambiado en la pila bautismal cuando te bautizaron.» Y todo porque mi hermano tenía una gotita de piel más clara que la mia. Pero mi abuela no me decía eso con ninguna mala intención, ningún desprecio, me lo decía de la manera más natural del mundo, un poco apenada, porque con el cariño que ella me tenía, ella hubiera querido que yo fuera mejor. Lo que ella quería decir era simplemente que mi hermano era blanco y que yo no era como debía ser.

Ya en colegio, otro ejemplo. Yo quería e insistía a mi padre para que me pusiera en un colegio privado, que en realidad no me correspondía y que era considerado como para la gente más blanca que yo, lo que no quiere decir que era un colegio para los blancos, porque sólo los mejores colegios eran para los blancos. Luego hay toda la gama, hasta llegar a las escuelas para los indios. Toda una jerarquía bien determinada que no se encuentra escrita en ninguna ley, por supuesto. Todo dependía del barrio, de la familia, de las tradiciones, el dinero... Era un colegio de pago que existe también para las clases medias, que correspondían desde el mestizo hasta el blanco... cuando era pobre, que ya era como si fuera un mestizo. A la base se encuentran los colegios nacionales del Estado, considerados inferiores, destinados a los mestizos más pobres y a algunos indios. Los colegios privados y exclusivos de los blancos siguen los modelos del extranjero. Yo sabía que si yo seguía la secundaria en una escuela nacional como yo había hecho la primaria, yo iba a ser considerado siempre un mestizo y perdía la posibilidad de hacerme blanco. Porque, en efecto, cuanto más frecuentaba los lugares a los que iban los blancos, más conseguía blanquearme y, en consecuencia, sentía como menos prohibido, y así adquiría un cuerpo que estaba permitido.

*Así que yo conseguí entrar en uno de esos colegios, un colegio para aquellos que se preparaban, que se instruían, que se formaban para ser blancos y que renegaban de su origen. Pero yo no negaba mi origen por propia voluntad. Era el único medio para que te dejaran vivir.*

*En este colegio, naturalmente, había mestizos, pero también había algunos blancos que no tenían mucho dinero y que no podían ir a los colegios exclusivos que les correspondía. Pero en nuestro colegio ellos eran los reyes en relación con los demás, tenían todos los privilegios y derechos frente a nosotros. Yo los tomaba como modelo, trataba siempre de estar con ellos, de imitar sus maneras, de ir a los lugares a los que ellos iban, estar siempre junto a ellos, no obstante que ellos me trataban muy mal. Me pusieron el nombre de chicle porque siempre andaba pegado a ellos. Para mí ellos eran los portadores de la imagen que había que seguir, los que portaban la diferencia. Después de las clases ellos retornaban a los lugares que les correspondían y no les gustaba mezclarse con gente como yo, mientras que yo y otros compañeros queríamos a cualquier precio mezclarnos con ellos, andar con ellos para ser considerados por los otros mestizos, como los consideraban a ellos, para tener frente a los demás el mismo valor que ellos. Cuanto más lograba estar con ellos, más yo tenía la impresión de ser valorado, y eso es lo que me permitía soportar el desprecio con el que ellos me trataban. Ellos eran un modelo, y yo los tomaba como un cuadro a observar o un texto para leer. Observaba la manera que ellos se vestían, sus costumbres, sus gestos, los lugares que frecuentaban. Todos los sábados, después del colegio, se reunían en la casa de uno de ellos —algunas veces yo conseguía ir con ellos—, tendríamos entre trece y quince años, y organizaban fiestas. Allí yo veía una serie de cosas que yo no tenía, muebles, cuadros, lámparas y, sobre todo, el teléfono, que me obsesionaba. Ellos siempre estaban con el chicle en la boca. Había algo más, ya cuando estábamos de diecisiete, dieciocho años: ellos tenían el derecho de llevarse siempre las mejores chicas. Cuando ellos invitaban chicas, invitaban sobre todo chicas mestizas, porque eran las más fáciles. Ellos salían seriamente con las chicas blancas, que eran las que respetaban. Cuando querían divertirse, iban a los bailes de mestizos, y allí levantaban su presa. Era fácil para ellos porque contaban con la complacencia de la chica, porque, a pesar de todo, ella estaba contenta de ser cortejada por un blanco. Así ellos podían actuar en la impunidad, protegidos por ambos lados. Yo me preguntaba si el hecho de ser mestizo era vivido de la misma ma-*

*nera por un mestizo y una mestiza. Y hoy pienso que para una mujer era mucho más difícil. Porque en el caso de una mestiza sólo su belleza podía defenderla, pero una mestiza, para ser considerada bonita, tenía que tener un cuerpo extraordinario, de otro modo no tenía ninguna posibilidad de salir de su situación. Que no es el caso de un hombre, que tiene otros medios para poder luchar. La mujer sólo podía utilizar su cuerpo. Y si ella era una bella muchacha, su familia se servía de ella para ganar, por su intermedio, un prestigio para la familia entera. Ella estaba sometida a una doble prostitución: de un lado, ella se prostituía ella misma, para lograr ser blanca, y del otro, su familia la vendía. Estaba alienada en tanto que mestiza, y además era solicitada por el blanco. Y ella, para aprovechar esta situación, estaba obligada a desempeñar el rol que le imponía el blanco.*

*Yo tuve una novia tan mestiza como yo. La batalla con su familia duró cinco años. Todo porque yo no era un blanco. Sin embargo, yo no era un mestizo despreciable, hacía una carrera en la universidad, era considerado inteligente, gentil, pero desafortunadamente yo no era blanco. Pero es que considerando la belleza de esta chica, la familia la tenía destinada a un blanco. En la misma familia habían habido ya sus hermanas que debían haber servido a la promoción de la familia. Sólo lo consiguieron con una de ellas, que lograron casar con un señor respetable de la ciudad. Después del matrimonio, esta familia, una familia más que nada modesta, se volvió ostentosa, comenzaron a vestirse de manera estrafalaria.*

*Hubo un fondo de gran violencia en mi relación con esta chica. Como a pesar de todo, ella continuaba conmigo, tenía a su familia en contra, y encima tenía que sufrir la afrenta que significaba rechazar a los blancos. Resistió mucho. Hubo veces en que yo tenía que pelearme con sus hermanos; ellos querían prohibirme que yo continuara viéndola, porque yo impedía una posibilidad para la familia. Teníamos que escondernos. Al final, todo se acabó con mi venida a Europa.*

LA SEXUALIDAD

*Un mestizo es un caso normal de opresión, de vida prohibida. Al hecho de haber nacido mestizo, en mi caso, se añade el hecho de pertenecer a un hogar pobre y luego más tarde a esto vino a añadirse el problema sexual. Quiero decir que ser mestizo no me prohibía la práctica heterosexual. Tengo un cuerpo delgado, que no tiene la armadura del modelo de hombre, es decir del modelo masculino. Soy*

*alto pero eso no cuenta y yo estaba considerado no sólo delgado, sino flaco. Y ser flaco en un país como el Perú, en un país llamado subdesarrollado, no es un hecho sin importancia, un flaco es percibido como la miseria misma. Es alguien que no tiene que comer o alguien que se encuentra enfermo. Así se encontraban reunidos en mí los estigmas de la enfermedad y de la homosexualidad. Nunca en mi país nadie me llamó por mi nombre, salvo mi padre y mi abuela. Me consideraban realmente como un enfermo —y no como cualquier enfermo—. Me habían puesto dos sobrenombres, uno era «tísico» y el otro era «charquí». Yo creo que en el Perú, como en otros países, el miedo y la repulsión de un cuerpo flaco corresponde al temor a la muerte. Se piensa que un flaco va a morir al día siguiente. Mis amigos me llamaban simplemente «flaco». Así, de un lado yo no tenía una imagen de salud —a pesar de no haber tenido nunca enfermedad grave— y del otro, yo no tenía el aspecto de un verdadero hombre. Pero, ¿cómo sucedía esto cotidianamente? De la escuela primaria yo no tengo un recuerdo desagradable, pero en el colegio secundario fue diferente. Ahí sí que lo sufrí. En relación conmigo, «el flaco», cualquiera de mis compañeros que fuere un poco más cuadrado que yo, salía ganando. Siempre tuve un gran miedo de entrar en una discusión y de tener que pelear. Yo servía de referencia para que los otros pudieran sentirse fuertes. Yo me sentía siempre mirado, pero de manera negativa. Además había ese estigmatismo de homosexualidad siempre a causa de apariencia física. Porque en el Perú la homosexualidad no sólo es considerada una tara física, sino que ser maricón, es también ser cobarde. El gesto que le señalaba era típico, meter la mano en el culo. Yo vivía constantemente bajo el temor de que me metieran la mano y quedar señalado. Yo me doy cuenta ahora que no era un miedo físico, sino el temor de lo que significaba ese gesto. La única manera que yo tenía para defenderme y enfrentarme con esta situación era la violencia y tenía que darle un golpe al que me lo hiciera. Pero eso no solucionaba nada, porque encima yo no poseía el cuerpo que hacía falta para eso y siempre salía perdiendo. Las pocas veces que lo hice salí golpeado. Toda esa violencia no tenía ningún sentido para mí, porque en realidad yo no tenía nada personal contra el otro. Es algo que se nos imponía del exterior y yo no comprendía por qué había que pegarse. A partir de esto yo comencé a pensar un poco sobre la homosexualidad masculina para tratar de comprender a través de mis recuerdos qué es lo que me molestaba de todo esto y cómo no me convertí en un homosexual.*

*No es por la molestia que yo podía haber tenido frente al cuerpo de otro hombre, que yo no soy homosexual; sin embargo habría que*

*preguntarse —a causa de los golpes que yo recibía sin serlo— cómo hubiera sido si yo lo hubiese sido realmente. El caso es que yo no comprendía nada de lo que me pasaba. Tampoco se me permitía ser simple y llanamente heterosexual ya que yo arrastraba la etiqueta de homosexual. Yo sólo podía ser o un heterosexual incompleto o un homosexual que se escondía, y, claro, esto sucedía también con las chicas porque yo no hacía los avances que acostumbraban hacer los hombres muy tranquilamente. Con toda esta historia, ¿cómo uno no se iba a convertir en un tímido? Creo que la timidez viene del hecho de haber sido intimidado violentamente en un momento dado de la vida. Sin embargo, también me molestaba que me llamaran homosexual.*

*Aun actualmente que no estoy sometido ya al miedo de la homosexualidad, tengo todavía algunos rasgos de timidez en mi comportamiento heterosexual. Hoy considero la heterosexualidad y la homosexualidad, como roles que para realizarse, se sirven del odio respectivo de la otra sexualidad. Para mí, en realidad, no hay más que una sola sexualidad, un comportamiento corporal frente a otro cuerpo y este comportamiento, que es la sexualidad misma, se desconoce completamente. Es por eso, que después de haberme hecho consciente del problema de mi sexualidad, no tomé la homosexualidad para resolverlo, porque no era ninguna solución en absoluto. Yo decidí solamente salir del rol sin entrar en el de la homosexualidad. Yo entro simplemente en mi sexualidad, que es la de una persona que da la casualidad que es un hombre.*

## PRIMEROS AÑOS EN EUROPA

*Estos años han estado marcados por el hecho que yo comenzaba a actuar sin sentirme bajo la presión de los modelos impuestos en mi país. Mi viaje a Europa me permitió cortar la vigilancia constante que yo realizaba sobre mí. Ya en el Perú yo tenía ciertas reacciones a esas imposiciones, pero no eran claras y no podía actuar.*

*Lo primero que yo hice al llegar a Europa fue reivindicar mi lado indio y caí en la trampa. Yo defendía a un indio mítico que no es sino la concepción que el mismo blanco ha creado en Europa como contrapartida a su propia imagen. Primero estuve en España. Al comienzo de mi estadía fue difícil, porque yo me encontraba aún con algo familiar y que no me permitía la distancia que buscaba, primero la lengua y también porque no hay que olvidar que el primer blanco que llegó a mi país, fue el español. En España yo reivindicaba a los indios, pues yo sentía la necesidad de reclamar a los españoles una*

*satisfacción por la vergüenza de la Conquista, como si necesitara vengarme. Fue una estupidez, pues era situarse en el mismo terreno.*

*Viví un tiempo en Madrid. Durante mi estadía me inscribí en la Universidad e inicié estudios de doctorado gracias a una beca, creyendo que los estudios a un nivel más alto y realizados fuera de mi país se oponían de alguna manera a lo que yo había hecho allí.*

*El objetivo del viaje era Francia, un país extranjero donde se hablaba una lengua que no conocía, en el que la vida fuese otra. Después de llegar a París continué, a pesar de todo, también los estudios en la Universidad y trataba de conseguir el doctorado que era la corona que faltaba. Trabajé en una tesis dos años y en un momento dado el trabajo se paró solo. Eso duró mientras funcionaba todavía la inercia de los hábitos. Luego la máquina comenzó a pararse hasta que se paró por completo. Perdía los hábitos ganados y todavía no tenía otros, pero ya tenía el vacío.*

*Llegué a hacer la mitad de una tesis, continué siendo un hombre de universidad, pero al mismo tiempo, inconscientemente, yo ya comenzaba a buscar en otros lugares, sin saber que estaba perdiendo al mismo tiempo los hábitos ganados anteriormente y que pronto dispondría de un espacio a llenar. Comencé a buscar por el lado del periodismo que yo ya había hecho en el Perú, y dejé los estudios sobre la literatura latinoamericana en cuanto el periodismo comenzó a ocupar más lugar. En realidad yo no dejé la Universidad por el periodismo, fue sólo un medio que me permitía hablar más personalmente, deshacerme de toda una cáscara de palabras e ideas, de criterios, de todo un almacén de cosas artificiales pero muy sólidas. Todo se operaba solo, sin decisión consciente, simplemente en un momento dado, algo se paró.*

*Después sentí necesidad de escribir. Fue una experiencia interesante, pues cuando se empieza uno se da cuenta de que se escribe en el terreno impuesto, es decir se escribe como reacción y no como acción, es como escribir para callarse una vez más.*

*A fin de cuentas, ¿qué queda de todo esto? ¿Qué es lo importante? Hay algo que es bastante importante. Cuando yo conseguí, a lo largo de todos esos esfuerzos, adquirir una posición social, cuando logré tener todo, cuando me encontraba más «capacitado», fue justamente el momento en que me encontré con las manos vacías. Yo sentía que todo aquello no tenía ninguna salida ni consistencia. Lo único que me salvaba era quizá el hecho de ser sincero con la sensación que yo experimentaba en ese momento. Cuando mis amigos me repetían que yo debería estar contento por todo lo que había logrado, yo no*

*podía responderles negativamente y decirles que todo eso no pesaba nada. Ellos consideraban mi éxito como algo muy grande y yo no podía decirles que ese éxito era un vacío. En esa época yo salía con una chica bella, que me valoraba socialmente, era ejecutivo medio de una empresa, acababa de obtener mi título universitario, tenía un coche y todo un futuro por delante... Para un mestizo, y para mi país, yo había logrado todo lo que la sociedad podía darme para valorizarme y, sin embargo, yo me sentía mal. Había logrado el derecho a vivir, pero a cambio me encontraba con algo que equivalía a nada, y es eso lo que yo sentía. Es lo que se veía debajo de las apariencias.*

*Hace poco yo conversaba con una amiga y le decía que yo estaba contento porque no se había logrado hacer de mí un director de una empresa, un decano de la Universidad o un ministro. Ni siquiera un político de izquierda. Todo pudo haber sido. No fue, pero estuvo a punto de ocurrir. Entonces, ¿qué he logrado, no obstante? Yo respondería una parte de algo que en el fondo consideramos inútil: la vida. Cada vez que las cosas estaban por suceder, cierta sinceridad en mí impedía que el círculo se cerrara definitivamente y todo se desarmaba. Atravesar toda esta experiencia me ha enseñado un cierto sabor de verdad, y la sinceridad que me defendía no me ha abandonado...*

*MANUEL OSORIO*

8, rue Des Petites Ecuries
PARIS 75010

# LAS LECTURAS DEL DEAN DE CADIZ

El hervidero humano de las *Cantigas de Santa María* incluye, como no podía ser menos, un buen número de clérigos. Sabios y santos muchos de ellos, alguno incluso poeta aficionado [202], pero también no pocos irregulares, lujuriosos y proclives a ir tras lo suyo en liga o trato con los espíritus infernales. Casos como el de Teófilo [3], el del clérigo de París que se ahogó en el Sena (III) o el del otro «alvernaz» que, olvidadizo de su fervor mariano, quiso casar (1) con una hermosa doncella, rendida por malos oficios celestinescos de un pelotón de demonios [125]. Pero el tema del clérigo lujurioso se halla en las *Cantigas de Santa María* usualmente corregido por la intervención benévola de la «Sennor das sennores», siempre más que dispuesta al milagro en favor del último y menos merecedor de los suyos. Contemporáneamente, la condena radical del clérigo lujurioso alcanza su pleno desarrollo bajo la severidad moral del mester de clerecía, con el arcipreste que en el *Poema de Fernán González* pretendió forzar en despoblado a la infanta doña Sancha, episodio bastante para resumir el tópico de la rijosidad clerical hasta los tiempos de Juan Ruiz y aun los de Lope de Vega (2). Don Alfonso, por su parte, no llegó nunca a comulgar del todo con aquel espíritu adusto, y su manejo del tema nos ofrece así uno de los más claros hitos de su distanciamiento respecto al oficio y mentalidad de los clérigos. Aunque buen cristiano, no era sin duda uno de ellos.

El regio trovador lo afrontó, en cambio, sin ahorrar crudezas, en una de sus cantigas de «mal dizer» (n. 23 de la colección de Rodrigues

(1) Caso similar al de otro «fremoso» clérigo de Pisa en la cantiga 132 y sin duda como reflejo de la práctica medieval de permitir el matrimonio a los ordenados de menores sin acceso a beneficios eclesiásticos (Ch. Oulmont: *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen-âge* [París, 1911], pp. 22-24).

(2) F. de Toro-Garland: «El Arcipreste, protagonista del medievo español. El caso del 'mal arcipreste' del Fernán González», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita* (Barcelona, Séneca, 1973), pp. 327-336. E. J. Webber: «La figura autónoma del Arcipreste», *Ibíd.*, pp. 337-342. El *Romancero general* de 1600 todavía recordaba, en sus piezas sobre Fernán González, al mal «preste caçador» (ed. A. González Palencia, Madrid, CSIC, 1947, I, 158). «Hijo soy de un arcipreste / muy católico y fiel», protesta un personaje de Lope al saberse acusado de sangre morisca en *La villana de Getafe* (Obras dramáticas [Madrid, Academia Española, 1930], X, p. 398).

Lapa) (3), dirigida a cierto «daian de Cález», satirizado por su desmedida afición a la lectura. Pues aunque no haya en principio ocupación más propia para un clérigo, este deán suscita algunas reservas debido a la naturaleza de sus intereses científicos y de los libros en que abreva su peculiar erudición. Dice así la cantiga:

*Ao daian de Cález eu achei*
*livros que lhe levavan d'aloguer;*
*e o que os tragia preguntei*
*por eles, e respondeu-m'el: Senher,*
5 *con estes livros que vós veedes dous*
*e conos outros que el ten dos sous,*
*fod'el per eles quanto foder quer.*

*E ainda vos end'eu mais direi:*
*macar no leito muitas el ouver,*
10 *por quanto eu de sa fazenda sei,*
*conos livros que ten, non á molher*
*a que non faça que semelhen grous*
*os corvos, e as anguias babous,*
*per força de foder, se x'el quiser.*

15 *Ca non a mais, na arte do foder,*
*do que e nos livros que el ten jaz;*
*e el á tal sabor de os leer,*
*que nunca noite nen dia al faz;*
*e sabe d'arte do foder tan ben,*
20 *que conos seus livros d'artes, que el ten,*
*fod'el as mouras cada que lhi praz.*

*E mais vos contarei de seu saber,*
*que conos livros que el ten i faz:*
*manda-os ante si todos trager,*
25 *e pois que fode per eles assaz,*
*se molher acha que o demo ten,*
*assi a fode per arte e per sen,*
*que saca dela o demo malvaz.*

*E, con tod'esto, ainda faz al*
30 *conos livros que ten, per boa fé:*
*se acha molher que aja o mal*
*deste fogo que de Sam Marçal é,*
*assi a vai per foder encantar*
*que, fodendo, lhi faz ben semelhar*
35 *que é geada ou nev'e non al.*

---

(3) *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* (Coimbra, Editorial Galaxia, 1970), pp. 42-43. Referencias incidentales a la misma en A. Ballesteros: *Sevilla en el siglo XIII* (Madrid, 1913), p. 158. John E. Keller: *Alfonso X, el Sabio* (New York, Twayne, 1967), pp. 106-108. K. R. Scholberg: *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid, Gredos, 1971), p. 57. E. Ramos: *Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X* (Lugo, 1973), p. 45.

No ha sido posible hasta ahora identificar a este donoso deán ni fechar tampoco el poema, aunque el año 1267 (cuando el rey hubo de ocuparse en Jerez de ciertos problemas fiscales del cabildo gaditano) (4) me parece muy buen candidato.

Pero lo que de veras urge aquí averiguar es el relativo enigma de qué leía este deán de Cádiz. Según Rodrigues Lapa (5), los libros aquí aludidos serían libros de magia, sobre todo teniendo en cuenta las aclaraciones textuales de Walter Mettmann (6) a los volúmenes 12-14, que atestiguan del poder del deán para hacer ver a las mujeres lo que él quisiera, transformándoles las grullas en cuervos y las anguilas en gusanos de seda. La conjetura en favor de tales libros de magia tendría de su parte el tópico de la afición a dicha ciencia por parte de los clérigos. Magia y lujuria se fundirían en este caso como cifra de las dos grandes tentaciones que en los respectivos planos del intelecto y de la carne acechaban al clérigo arquetípico de la época.

Dichos libros serían, en todo caso, de indiscutible procedencia oriental. La magia, como es sabido, no se diferenciaba entonces del conjunto de las ciencias físico-matemáticas y de la naturaleza, de acuerdo con una famosa división de Avicena (7). Dichas ciencias eran, a la sazón, patrimonio exclusivo del saber arábigo y en concepto de tal entraron obras como el famoso *Picatrix* (8) en el vasto plan de

---

(4) El 23 de noviembre de 1267 otorgaba en Jerez una carta a la catedral de Sevilla, a cuyo arzobispo, deán y canónigos ordena hacer avenencia con fray Johán Martínez, obispo electo de Cádiz, sobre materia de diezmos (A. Ballesteros Beretta: «Itinerario de Alfonso X, rey de Castilla», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 109 [1936], p. 452). Un documento de esta clase implica conversaciones del rey con el obispo y representantes del cabildo, muy propicias para informarse de toda clase de interioridades acerca de sus miembros. La cantiga es, en todo caso, posterior a 1263, fecha de la erección del obispado muy contra la voluntad de la Iglesia hispalense, que se veía amputar uno de sus arcedianatos (H. Sancho de Sopranis: «La incorporación de Cádiz a la corona de Castilla bajo Alfonso X», *Hispania*, 9 [1949], pp. 355-386). La pérdida de los archivos gaditanos en el saqueo inglés de 1596 ha impedido hasta el momento la averiguación del nombre del deán. Conocemos los nombres de algunos clérigos gaditanos de este período inicial, como un don Ibáñez, Maestre Pascual, tal vez el mismo canónigo Pascual Martínez, que era también vicario, según la valiosa documentación de H. Sancho de Sopranis: «La repoblación y el repartimiento de Cádiz por Alfonso X», *Hispania*, 15 (1955), pp. 483-539. Ninguna nueva luz arrojan P. Antón Solé y M. Ravina Martín: *Catálogo de documentos medievales del archivo catedralicio de Cádiz* (Cádiz, 1975).

(5) *Cantigas d'escarnho*, p. 42.

(6) «Zu Text und Inhalt der altportugiesischen 'Cantigas d'escarnho e de mal dizer'», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 82 (1966), pp. 316-317.

(7) J. A. Sánchez Pérez: *La ciencia árabe en la Edad Media* (Madrid, CSIC, 1944), p. 11.

(8) Sobre la tradición textual del *Picatrix*, A. Solalinde: «Alfonso X, astrólogo. Noticia del MS vaticano Reg. Lat. 1823», *Revista de Filología Española*, 13 (1926), pp. 350-356. *Picatrix* fue el más famoso libro de magia del período medieval, ampliamente reseñado por L. Thorndike en su monumental *A History of Magic and Experimental Science During the First Thirteen Centuties of Our Era* (New York, Columbia Un. Press, 1923), II, c. LXVI. Su original arábigo, titulado *La meta del sabio*, se publicó en traducción alemana por H. Ritter y M. Plessner (Londres, 1962). Aunque de indudable origen español, su autor utilizó principalmente una enciclopedia talismánica atribuida a cierto Buqratis, identificado como Harpocration (máximo tratadista antiguo sobre talismánica en su *Cyranides)* por H. y R. Kahane y A. Pietrangeli:

las traducciones alfonsíes. La actitud del rey ante este tipo de obras fue decididamente liberal e incluso entusiasta, a pesar de las matizaciones que acerca del uso de la magia ha de introducir en las *Partidas* (9). Es imposible separar, por ejemplo, lo que de mineralogía y de magia se da en el espléndido *Lapidario*, con sus piedras «sortijas» y aun no pocas de ellas con aplicación sexual, pues las hay afrodisíacas, inductoras de castidad en los religiosos, anticonceptivas, etc. Mucho más orientado hacia la magia, y en particular hacia la magia erótica, resulta hallarse el *Libro de las formas* (10) acoplado al mismo *Lapidario*. Traducido entre 1276 y 1279, resulta ser un verdadero monumento de la ciencia talismánica (11), donde se espigan sellos para fines tan específicos (entre muchos otros) como los siguientes:

*Pora ganar amor de las mugieres* (f. 1 v.).
*Pora facer venir el uaron o la mugier a qual logar quisieres* (f. 2 r.).
*Pora ligar la mugier ⁊ fazer tomar dolor a la uerga del omne que quisiere llegar a ella* (f. 2 v.).
*Pora que no uenga su flor a la moça* (f. 3 r.).
*Pora no auer celos de mugier* (f. 3 v.).
*Pora emprennar se la mugier de omne spiritual que sera commo propheta* (f. 4 v.).
*Pora fazer putas las mugieres de qual uilla quisieres* (f. 5 v.).
*Pora dar amor ⁊ fazerse preciar por fermosura* (f. 6 r.).
*Pora amarte quantas mugieres quisieres* (f. 6 v.).

«'Picatrix' and the Talismans», *Romance Philology*, 19 (1965-66); pp. 574-593. Sobre las traducciones alfonsíes de carácter mágico, M. Menéndez Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles* en el capítulo «Influjo de las artes mágicas de moros y judíos» (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965), I, pp. 558 y ss. E. S. Procter: «The Scientific Works of the Court of Alfonso X of Castile: The King and His Collaborators», *Modern Language Review*, 40 (1945), pp. 15 y 28. *Alfonso X of Castile. Patron of Literature and Learning* (Oxford, Clarendon Press, 1951), p. 10.

(9) J. H. Nunemaker: «An additional Chapter on Magic in Mediaevel Spanish literature», *Speculum*, 7 (1932), p. 558 (Alfonso desaprueba y considera punible la magia, pero a la vez la admite como ciencia de gran mérito). Sobre la adivinación astrológica y prácticas de magia en *Partidas*, E. S. Procter: *The Scientific Works*, pp. 15-16. L. Thorndike: *A History of Magic*, II, p. 814.

(10) En *Lapidario*. Reproducción fotolitográfica, ed. J. Fernández Montaña (Madrid, 1881). Sobre los complejos orígenes del Lapidario alfonsí, J. H. Nunemaker: «In Pursuit of the Sources of the Alfonsine Lapidaries», *Speculum*, 14 (1939), pp. 483-489. Para el escasamente estudiado *Libro de las formas*, J. E. Keller: *Alfonso X*, pp. 142-143. J. Evans: «The 'Lapidary' of Alfonso the Learned», *Modern Language Review*, 14 (1919), pp. 424-426. Según Kahane-Pietrangeli, el *Picatrix* y el *Lapidario* derivan de comunes fuentes orientales en lo tocante al aspecto talismánico (*'Picatrix' and the Talismans*, p. 591).

(11) Sobre los orígenes hispano-orientales de toda la talismánica medieval, J. Evans: *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance* (Oxford, 1922), p. 96. Es también de notar que la talismánica, *per se* inseparable de la ciencia lapidaria, tuvo siempre una provincia de crudas aplicaciones eróticas. Las versiones de *Cyranides* realizadas tardíamente para Bizancio cuidan de advertir que han podado dicho aspecto (Kahane-Pietrangeli: *'Picatrix' and the Talismans*, p. 591). No es de extrañar que el *Lapidario* alfonsí se muestre, acorde, como un amplio repertorio de afrodisíacos y anafrodisíacos, anticonceptivos y diversidad de remedios afines, estudiados por J. H. Nunemaker: «Obstetrical and Genito-Urinary Remedies of Thirteenth-Century Spain», *Bulletin of the History of Medicine*, 15 (1944), pp. 162-179.

*Pora fazer amar un omne a otro por sodomitico* (f. 6 v.).
*Pora fazer las mugieres castas τ buenas τ de buen seso* (f. 7 r.).
*Pora fazer besar a qui quisieres τ auer ende sabor* (f. 7 v.).
*Pora fazer la mugier pagada de su marido* (f. 8 r.).
*Pora seer feminino τ mucho amado τ grand amador* (f. 8 v.).
*Pora seer persona de gruessa natura* (f. 9 v.).
*Pora fazer fornicios suzios τ cantar τ alegrar* (f. 11 v.).
*Pora sanar la mugier de la dolor de la natura τ pora seer omne alegre τ de buen talant τ pora sanar de la enfermedat de la malenconia τ pora auer poder de iazer muchas uezes con mugier τ pora cresçer este sabor tan bien en la mugier como en el uaron* (f. 12 r.).
*Pora seer amado e bien quisto de las mugieres τ recabdar todo lo que quisiere con ellas* (f. 12 v.).
*Pora cobrar τ poner amor τ dileccion entre uaron τ mugier. τ otrosi: entre garçones τ drudos* (f. 13 v.).

Y sin embargo no es probable que tales libros de magia, o muy cercanos a la misma, sean aquí la clave del problema. De acuerdo con uno de los tópicos más arraigados en Occidente a lo largo de siglos, la magia era un estudio abstruso e interminable, que tenía por asiento a Toledo y por ello solía ser llamada *ars* o *scientia Toletana* (12). Su práctica y enseñanza semiclandestina requería, como en el cuento manuelino de don Illán el Mágico, una torva escenografía de cueva o de subterráneo, todo ello tan alejado de la despreocupación de este deán y de la «salada claridad» de la bahía gaditana. Sobre todo, este alto clerizonte no es tampoco ningún doctor Fausto, intoxicado de saberes y del aire malsano del cuarto de estudio. Según la cantiga, sus intereses intelectuales no sobrepasaban el monopolio de aquellos libros tan peculiares. No hay que perder de vista que, con toda probabilidad, se le refiere asimismo la deliciosa cantiga 29 (obra maestra del género), que lleva por estribillo:

*Penhoremos o daian*
*na cadela, polo can* (13).

Y en ella claramente se le caracteriza, no ya como clérigo de escopeta y perro, sino de barragana y perro.

(12) S. M. Waxman: «Chapters on Magic in Spanish Literature», *Revue Hispanique*, 38 (1916), en su apartado «Magicians at Toledo», pp. 342 y ss. M. Menéndez Pelayo: *Historia de los heterodoxos*, I, p. 590. Sobre la presencia de autómatas, máquinas hidráulicas y aparatos de óptica que seguían perpetuando la tradición «mágica» en el Toledo alfonsí, J. Vernet: «Un texto árabe de la corte de Alfonso X el Sabio», *Al-Ándalus*, 43 (1978), pp. 405-422.

(13) M. Rodrigues Lapa: *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, p. 54. Como observa W. Mettmann, la cantiga probablemente da a entender que la barragana no era otra que la famosa soldadera Maior García la Balteira, frecuente destinataria de las atenciones burlescas de tantos poetas galaicos, empezando por don Alfonso (*Zu Text und Inhalt*, p. 318).

Pero, sobre todo, el texto deja bien en claro que el deán no recurría a la magia para sus seducciones. No hay mención alguna de talismanes, signos o conjuros de ninguna especie. Nada tampoco de diabolismo. Por el contrario, el deán está más que dispuesto a exorcisar los espíritus impuros que se apoderan de los cuerpos femeninos y su *modus faciendi* en tales compromisos no es sino el de «per foder encantar». Su «magia» es blanca o, en todo caso, «verde», pues reside en la especial calidad de sus dotes fornicantes y no a la inversa. Su arte de tropelía se limita a las hembras y procede únicamente de su virtuosismo «na arte do foder», bien aprendida en aquellos libros predilectos: «Conos livros que ten» y nada más.

No todo es aquí puro caso de risa. *Arte,* como sabemos, era palabra muy seria y prestigiosa para el siglo XIII, la cual significaba, en rigor, «gramática, didascalia, ciencia». Don Alfonso insiste en que se trata de «libros d'arte», libros científicos que diríamos hoy, en los que el rijoso eclesiástico aprende un enciclopédico «saber» y dominio de la materia. Libros específicamente dedicados al estudio y revelación de todos los secretos del erotismo.

¿Qué leía entonces el deán de Cádiz? Mucho más acertada es la conjetura incidental del John E. Keller: «One envisages his library, the shelves filled with copies of Ovid's *Amores* and perhaps various oriental tomes like the Arabic translation of the *Kama Sutra* or of Sheik Umar ibn Muhammad al-Nefzawi's *The Perfumed Garden»* (14). Salvo que Ovidio (como veremos) está aquí fuera de contexto, que tampoco es preciso recurrir a nada tan alejado como el *Kama Sutra* (del que no se conocen traducciones árabes) (15) y que el *Jardín perfumado* no se escribió sino hacia la fecha de 1435. La medida de acierto esta aquí en mirar hacia Oriente y sus tratados de erotología como centro de una literatura culminada precisamente en Al-Andalus con *El collar de la paloma (Tawq al-hamama),* de Ibn Hazm de Córdoba. Brote iniciado a base de ciertos ecos platónicos en la Bagdad del siglo IX, con el místico Ibn Dawud de Isfahan (868-910) y su *Kitab al-zahra* (Libro de la flor) y reafirmado por el libro de urbanidades bagdadíes *Kitab al-muwassa,* de al-Wassa', que se editó también bajo el título de *Kitab al-zarf wa-'l-zurafa' (Libro del refinamiento y los refinados).* Al-Wassa' fue inspirador directo de nuestro Ibn Hazm,

(14) *Alfonso X,* p. 106.

(15) El comienzo iraquí de la literatura de *adab* no fue, sin embargo, ajeno al conocimiento de libros de erotología que eran parte de las influencias indias que entraban por el activo puerto de Basora y son mencionados por el mismo al-Yahiz (Ch. Pellat: *djins* en *The Encyclopaedia of Islam,* New Edition [Leiden-London, Brill and Luzac, 1963]).

como éste lo fue después para muchos otros (16), dentro y fuera de Al-Andalus, como absoluto clásico del género. Este se mantuvo activo, si bien ya decadente, hasta el siglo XV, con el *Rawd al-'Atir (Jardín perfumado),* del cadí tunecino Muhammad al-Nafzawi, y su cultivo no se extinguió en el mundo islámico hasta vísperas del XVIII (17).

En realidad, toda aquella literatura era epidesarrollo del concepto de *adab,* «educación» en coincidencia (probablemente seudomórfica) con nuestro sema popular, cuando lo usamos no para referirnos a conocimientos formales, sino al hallarse la persona en posesión de superiores cualidades de urbanidad y trato humano (18). El ideal de *adab* vino a resumir el gran cambio acarreado por el califato abbasí, con su predominio urbano, burocrático y laico, frente a las rigideces y sequedades puritanas de la cultura beduina, prolongada bajo la dinastía Omeya. El *adab* se forjó en el Irak, con la integración de la cultura persa y el predominio de los gramáticos y lexicógrafos de Basora (19), que lo marcaron con el sello de un culto a la exquisitez del lenguaje. Con marcado sentido vital, el *adab* tendía a trascenderse en el *zarf* (20) o «refinamiento» y cubría los más diversos sub-

---

(16) La frecuencia con que fue plagiado permite resolver no pocos problemas de su edición moderna, como observa E. García Gómez: «El Tawq de Ibn Hazm y el Diwan al-sababa'», *Al-Ándalus,* 6 (1941), pp. 65-72. Sobre la obra de al-Wassa' como precedente de Ibn Hazm y otros ecos posteriores de éste, E. García Gómez: «Un producto y una consecuencia del 'Collar de la paloma'. I. El 'Kitab al muwassa' de al-Wassa'», *Al-Ándalus,* 16 (1951), pp. 309-323. Sobre otros ecos de mediados del siglo XIV, S. Gibert: «Un tratadito de Ibn Jatima sobre los enemigos de los amantes», *Al-Ándalus,* 18 (1953), pp. 1-16.

(17) Sobre el concepto de *adab* y sus consecuencias literarias es referencia indispensable el artículo que le dedica F. Gabrieli en *The Encyclopaedia of Islam,* New Edition. Otros estudios de interés básico: Ch. Pellat: *The Life and Works of Jahiz* (Berkeley and Los Angeles, Un. of California Press, 1969). J. C. Vadet: *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire* (París, Maisonneuve et Larosse, 1968), libros I, II y III de la segunda parte. J. S. Badeau: «The Lived Once Thus in Baghdad», *Medieval and Middle Eastern Studies in Honor of Aziz Suryal Atiya* (Leiden, Brill, 1972), pp. 38-49. L. A. Giffen: *Theory of Profane Love Among the Arabs. The Development of the Genre* (London, Un. of London Press, 1971). Para un amplio inventario de la literatura de doctrina erótica relacionada con *adab,* el ya citado artículo *djins* (Ch. Pellat) en *The Encyclopaedia of Islam.* Para España, A. G. Chejne: *Muslim Spain. Its History and Culture* (Minneapolis, Un. of Minneapolis Press, 1974), c. 11 «Prosa and Belles Lettres *(adab)*» y 14 «Courtly Love». Por supuesto, el gran Ibn Hazm de Córdoba y su obra maestra, *El collar de la paloma,* traducción y estudio de E. García Gómez (Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1952). Probablemente andalusí era Samu'l ben Yahia al-Magribi (s. XIII), autor del manual erótico *Nuzhat al-Ashab fi M'ashurat-il-ahabab* o *Delicia de los compañeros en las conversaciones con los amigos,* según noticias de C. Elgood: *A Medical History of Persia and the Eastern Caliphate* (Cambridge, Cambridge Un. Press, 1951), p. 295.

(18) «'Education is seen by non-Hispanic in terms of knowledge', said a Puerto Rican lawyer. 'Hispanics consider education a way of behavior, discipline and morals » (D. Vidal: «Hispanic Residents Find Some Gains Amid Woes», *The New York Times,* 12 de mayo de 1980).

(19) Ch. Pellat: *Le milieu basrien et la formation de Gahiz* (París, 1953). Sobre el virtuosismo gramatical y léxico, fundamentales para la nueva literatura, H. Hirschfeld: «A Volume of Essays by al-Jahiz», *Oriental Studies Presented to Edward G. Browne* (Amsterdam, 1922), páginas 200-209.

(20) M. F. Ghazi: «Un groupe social: 'les raffinés' *(zurafa')*», *Studia Islamica,* 11 (1959), páginas 39-71.

tipos: el *adab* de los secretarios, de los jueces, de la comida, del vestido, etc. Pero el *adab* más importante y decisivo, que lleva la parte del león en esta literatura, es el relativo al amor, considerado como una fenomenología digna de cuidadoso estudio, pues permite a sus discípulos superar la simple sensualidad, capacitándolos para un goce espiritual no incompatible con el de la carne, al que depura mediante normas de aplicación racional por parte del *adib* u hombre «educado». Frente al hieratismo del *'ilm* o cultura religiosa, el *adab* imponía un discurso flexible y misceláneo, donde lo sacro o lo filosófico se trata de igual a igual con lo cómico y lo erótico. Ni aun una joya como *El collar de la paloma* deja de ofrecer, como es sabido, lo que para una sensibilidad occidental son pasajes terriblemente obscenos, pero que distan de desentonar bajo un concepto que comienza por no distinguir, o por superponer, el amor espiritual a la pasión de la carne, pues, como observa un moderno orientalista: «Là ou notre moralisme voit une différence capitale, l'oriental ne perçoit qu'une nuance qui ne change rien aun fond des choses» (21).

Esta literatura de *adab* barrió en aquellos siglos el mundo islámico desde Samarcanda a Córdoba. En Al-Andalus produjo no sólo su obra maestra, sino también su gran enciclopedia, con los veinticinco libros del *Al-'iqd al-farid (El collar único* o *Collar inestimable)*, de Ibn 'Abd Rabbihi, autor cordobés fallecido en 940 (22). Alzaba su grito callejero contra esta prócer literatura el maravilloso Ibn Quzman, partidario de goces menos intelectuales y de más recio sabor. A fines del siglo XVI, el *Tauco al Hamem* (23) seguía sonando como libro altamente codiciable entre los moriscos granadinos. Aun después de la

---

(21) J. C. Vadet: *L'esprit courtois en Orient*, p. 343. «To meet the sort of demand that serious matter should be interspersed with amusing passages, works of *adab* literature frequently contain smutty anecdotes» (Ch. Pellat: *djins* en *The Encyclopaedia of Islam)*. Los pasajes y detalles obscenos del *Collar de la paloma* no eran ni son tales en el contexto vital de Oriente, comenta E. Lévi-Provençal: «En relisant le 'Collier de la colombe'», *Al-Andalus*, 15 (1950), p. 344.

(22) A. G. Chejne: *Muslim Spain*, pp. 202-209. *El collar único* es aquí proclamado como «perhaps the best compendium of *adab* ever written», p. 208. Fuera de Al-Ándalus lo llamaron, despectivamente, *Ristra de ajos* (J. Vernet: *Literatura árabe* [Barcelona, Labor, 1968], p. 103).

(23) En 1593 el cronista Luis del Mármol, informando acerca de las reliquias granadinas, refiere cómo el licenciado Castillo guarda dos importantes obras arábigas: «Y el otro llaman *Taúco el-Hamen*, que quiere decir 'pecho de la paloma'.» Había sido hallado por «unos soldados en una cueva de Cástaras, en la Alpujarra, entre otros papeles del tirano Abén Aboo, y también se lo mandó traducir don Luis de Zúñiga, comendador mayor de Castilla». A él le habían llegado unos «traslados simples» con miras a su posible uso en la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos* (D. Cabanelas: *El morisco granadino Alonso del Castillo* [Granada, Patronato de la Alhambra, 1965], p. 168). El texto deja fuera de duda que Mármol apenas conocía el libro más que de oídas, imaginándolo como alguna colección de aljofores o tratado de ciencia política. Cabanelas anota que dicho título «ha sido utilizado en la literatura árabe con cierta frecuencia», si bien su fama se debe a la obra de Ibn Hazm. Es cierto, pero su forma de proceder en este punto resulta similar a la de quien, hallando una mención aislada de *El Quijote*, pensara identificarlo con el de Avellaneda o el de Montalvo.

expulsión se seguía cultivando en Túnez (24) la amable miscelánea y elegante desorden de la literatura de *adab*, que hasta abría su puerta a ecos y retazos de Lope de Vega. Alguna razón tendría el fanático antimorisco fray Jaime Bleda cuando abominaba de la lengua arábiga, digna de aprenderse solamente «propter mysteria Veneris, quae in ea passim se offerunt» (25).

El «mal dizer» contra el deán de Cádiz documenta ahora la circulación en un medio cristiano, pero todavía muy mudéjar, de libros al parecer muy similares. Posee el clérigo una biblioteca particular de ellos, pero además la suplementa recurriendo al alquiler de otros del mismo jaez (26). Existen, pues, en gran número y son objeto de ávida demanda. Toda la cantiga surge de la interrogación del mandadero, cuando se azacana por las rientes calles de un Cádiz muy pequeño, con un par de códices sobre sus lomos. Esta clase de difusión implica en la época tanto la traducción como su recibimiento por un público decididamente culto, es decir, un grupo lector en coincidencia estamental con el clero educado. Hace sentido que el deán compartiera la afición con otros colegas en el naciente cabildo y su fámulo iría y vendría entre las casas de los capitulares como lanzadera de la biblioteca circulante.

Estos libros se hallarían con toda probabilidad romanzados, y no es fácil que fueran de procedencia latina. El clérigo medieval llevaba, sí, en sus labios la leche de la literatura ovidiana, pero ello no era piedra de escándalo, ni daba pie para burlas. Dicha experiencia era parte, por el contrario, de la tradición más conservadora, que hacía un pequeño «Ovidio» del clérigo *comme il faut*. Nada mejor, para acabar de entenderlo, que el poema seudo-ovidiano *De Vetula*, por Richard de Fournival (s. XIII), traducido al francés una generación más tarde por Juan Lefevre (27). Se evoca allí a Ovidio como un rico clérigo, dado al estudio y a la poesía en un acogedor aposento, rodeado de códices e instrumentos musicales. Las paredes se hallan cubiertas con figuras alegóricas de las ciencias del trivio y del cuadrivio, dando guardia de honor al magnífico lecho que señorea la

---

(24) J. Oliver Asín: «Un morisco de Túnez, admirador de Lope», *Al-Andalus*, 1 (1933), página 421.

(25) Iacobo Bleda: *Defensio Fidei in causa neophytorum, siue Morischorum Regni Valentiae, totiusque Hispaniae* (Valencia, Garriz, 1610), p. 220.

(26) Sabemos de los préstamos de libros tomados por don Alfonso a los monasterios de Nájera y Albelda (J. Pérez de Guzmán: «La biblioteca de consulta de Alfonso el Sabio», *La Ilustración Española y Americana*, 140 [1905], p. 132). El alquiler de tales libros como los del deán en una ciudad como Cádiz tiene toda la resonancia de algo muy desacostumbrado y excepcional.

(27) *La vieille ou les dernières amours d'Ovide*, ed. Hypolitte Cocheris (París, 1861).

pieza, campo de innumerables triunfos amorosos orgullosamente recordados. Como piedra angular de la cultura latino-eclesiástica, el nombre y la obra de Ovidio se hallaban aureolados del mayor respeto. La amplia literatura ovidiana (auténtica y apócrifa) hacía esfuerzos heroicos para ser leída como moralizante y por ello incluía recensiones dirigidas a los más tiernos escolares, *iuvenibus et puellis* (28). El mismo don Alfonso se sirvió de las *Heroidas* como fuente impecable para sus obras históricas.

Nadie acusó en la época a Ovidio como corruptor de la moral de los clérigos. El clérigo erudito en esta escuela ovidiana era, por el contrario, una de las figuras más nobles o «decentes», y de ahí su encomio por el legendario *Concile de Remiremont* (fines del XII):

> *Inest curialitas clericis et probitas.*
> *Non noverunt fallere, neque maledicere,*
> *Amandi periciam habent, et industria* (29).

Este clérigo venía a cifrar la idea del amante refinado como el caballero la del amante heroico, y un genérico Andrés, capellán de un no menos genérico rey de los franceses, codificó en su *De Amore* la teoría a lo escolástico del amor cortés. El clérigo voluptuoso era así un hecho «cultural» aceptado, y al mismo don Alfonso no le sorprende ni menos aún le revuelve la bilis (30), pues para eso es preciso llegar hasta el canciller Ayala y los poetas conversos del siglo XV. Lo que le maravilla en este caso son los libros mismos, y más todavía el

---

(28) Amplia documentación sobre este aspecto del fenómeno ovidiano en F. Ghisalberti, «Mediaeval Biographies of Ovid», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9 (1946), 10-57. Incluso la muy ascética Universidad de Baeza recibía en 1542 expresa autorización pontificia para leer e interpretar a Ovidio (J. M. Sánchez Gómez: «Un discípulo del P. Maestro Avila en la Inquisición de Córdoba. El Dr. Diego Pérez de Valdivia, catedrático de Baeza», *Hispania*, 9 [1949], p. 110).

(29) Ch. Oulmont: *Les débats du clerc et du chevalier*, p. 95. El viejo debate resuena todavía en el Siglo de Oro bajo formas cómicas, como el entremés cervantino de *La guarda cuidadosa*. Mas en el espíritu ancestral, el canónigo Tárrega aconsejaba licenciosamente a una doncella: «Qu'es mejor un coronado / que un rey con cetro y corona / ... / Y pues la sotana es trage / que cubre todo un linage, / tú como sabia doncella, / si puedes curarte en ella / no te cebes en plumage» (*Cancionero de los Nocturnos de Valencia*, ed. P. Salvá y F. Martí Grajales [Valencia, 1912], IV, p. 12). Excelentes datos sobre el papel erótico del clérigo medieval y su éxito con damas nobles en E. Le Roy Ladurie, *Montaillou. The Promised Land of Error* (New York: G. Braziller, 1978), pp. 156-159.

(30) Hay que tener en cuenta que la clerecía públicamente concubinaria constituía un grupo *per se* pacífico y conservador, un elemento de estabilidad social en alianza espontánea con el poder real en ejercicio. Nada más obvio en esto que el mismo *Libro de buen amor*, con aquel deán de Talavera que propone apelar de las cartas del arzobispo don Gil ante el rey de Castilla: «Que maguer que somos clérigos, somos sus naturales: / Servímosle muy byen, fuémosle siempre leales; / Demás que sabe el rrey que todos somos carnales: / ¡Çreed se ha de adolescer de aquestos nuestros males!» (1967 abcd). Incluso bajo la supuesta regeneración moral de los Reyes Católicos, los clérigos acusados de concubinato y vida irregular por las justicias locales buscan y con frecuencia obtienen el seguro real, según la documentación del *Registro general del sello* entre 1488 y 1492 (D. Gifford, «El mundo de Trotaconventos», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, p. 317).

inaudito provecho que el deán llega a sacar de ellos. Personalmente, es obvio que distan de serle desconocidos. Sabe muy bien que su razón de existir es una fenomenología normativa del amor profano, «per arte e per sen», conforme a la idea exacta de la literatura de *adab*. El rey Sabio no trasluce siquiera un concepto demasiado adverso a tales libros, pues de lo que verdaderamente se burla es de que unas lecturas de tan altas pretensiones no sirvan al lujurioso deán sino para darse, a fin de cuentas, a una fornicación de lo más indiscriminado: el capitular gaditano no tiene bastante con una para su lecho y hace cara a cualquier hembra, sin dar de lado ni aun a repugnantes enfermas (31) y endemoniadas. Es como decir que su elemental rijosidad está más allá de toda redención. Los manuales del amor refinado no llegaron a inculcarle su primer capítulo y el «mal dizer» recala de este modo en el tópico, usual en el género, de la rudeza y falta de «clerecía».

El texto de la cantiga ofrece también un decisivo punto final acerca de la implícita naturaleza y orígenes de aquella clase de libros, cuya máxima eficacia consiste en capacitar para la frecuentación erótica de unas «moras» de antonomasia. Es ya conocido cómo la mujer musulmana encarnó la idea de *sex appeal* para la Edad Media cristiana ya en la misma época de las gestas carolingias (32). Dicha sugestión no fue sino tanto más intensa en el caso de España, donde la mora perduró como cifra de la tentación irresistible, a pesar de las medidas contra toda cohabitación con infieles (33). Y así Alfonso Alvarez de Villasandino:

*Mahomad el atrevido*
*ordenó que fuesse tal,*
*de asseo noble, conplido,*
*aluos pechos de crystal;*
*de alabasto muy broñido*
*deuie sser con grant rrazon*
*lo que cubre su alcandora* (34).

(31) Don Alfonso consideraba el fuego de San Marcial como una de las enfermedades más repugnantes. De ahí que la desdichada mujer de la cantiga 81, «de que layda era, / onde tan gran dano pres / que poren posera / çendal / ant'a faz con coita mortal». Tras de sanar por intercesión de Santa María, "logo tornou- / ll'a carne comesta / ygual / e con sa coor natural» (*Cantigas de Santa María*, ed. W. Mettmann, Coimbra; Acta Universitatis, 1959, I, página 237).

(32) F. M. Warren: «The Enamoured Sarracen Princess in Orderic Vital and the French Epic», *PMLA*, 29 (1941), 341-358. Ch. A. Knudson: «Le thème de la princesse sarrasine dans "La prise d'Orange"», *Romance Philology*, 22 (1968-69), 449-462. F. Márquez Villanueva: *Personajes y temas del «Quijote»* (Madrid, Taurus, 1975), pp. 141-142.

(33) Acerca de dicha legislación, iniciada por el mismo Alfonso el Sabio, y su repetido fracaso, J. Torres Fontes: «Moros, judíos y conversos en la regencia de don Fernando de Antequera», *Cuadernos de Historia de España*, 31-32 (1960), 60-97.

(34) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. J. M. Azáceta (Madrid, CSIC, 1966), I. p. 74.

Aunque cualquier estudiante podría multiplicar esta clase de datos, no se ha investigado a fondo la presencia real de la mora en la vida española, ni su influjo sobre las costumbres a través de actividades como juglaresa, partera, cosmetóloga y el trato de galantería y prostitución. Pero es aquí el caso que la literatura de *adab* era unánime en mantener que la perfección del amor pasional *(isq)* sólo se alcanza en los brazos de las esclavas cantaoras *(qiyan)*, profesionalmente entrenadas desde la niñez en los refinamientos de una vida galante que empezaba por exigir una extraordinaria pericia musical y poética. Las *qiyan* fueron así el centro natural de la literatura de *adab* y el objeto exclusivo de muchos de sus libros (35), dedicados a sus modales, sus artes y hasta sus peligros para la moral o el bolsillo. Como el resto de las modas bagdadíes, estas *demi-mondaines* hicieron también furor en Al-Ándalus. Menéndez Pidal reunió en *La España del Cid* (36) curiosos datos (cuyo pleno alcance no podía prever en tal fecha) acerca de lo que el entusiasmo por las cantoras llegó a significar para la España del siglo XI, en cuanto foco de la más insidiosa tentación orientalizante. El alto *status* profesional de la *qayna*, ennoblecido de poesía y de música, sin duda selló por mucho tiempo la galantería hispano-musulmana. El muy ovidiano París del siglo XIII era visitado por grupos de *morelles*, y su impacto sobre la lujuria estudiantil o clerical (que era lo mismo) bastó para fijar hasta el siglo XIX el nombre de la calle donde habitaron (37), en pleno barrio de la Universidad. La lengua francesa bautizó también como *morels* a la más rara y exquisita de las setas comestibles. En España encontraremos a Axa, Fátima y Marién como ápice del prestigio literario y voluptuoso de las «morillas» (38). Conservamos todavía los apellidos

---

(35) Principalmente la *Risalat al-qiyan*, de al-Yahiz, el gran maestro de la literatura de *adab* (Ch. Pellat: «Les esclaves-chanteuses de Gahiz», *Arabica*, 10 [1963], 121-147, *The Life and Works of Jahiz. Translations of Selected Texts* [Berkeley and Los Angeles: Un. of California Press, 1969], pp. 26, 261 y ss. *Le milieu basrien et la formation de Gahiz*, pp. 234, 241 y ss.). Sobre la *qayna* en la obra de al-Wassa', autor de un *Kitab al-qiyan*, J. C. Vadet: *L'esprit courtois en Orient*, pp. 341 y ss.

(36) «Por eso, entre los más decadentes vicios que los autores árabes señalan en los emires españoles, está su pasión por las cantoras, su afición a la música de los laúdes... Las cantoras y la embriaguez serán también tema de las censuras que el Cid dirige a los reyes de taifas en su discurso a los moros valencianos» *(La España del Cid*, Madrid, Editorial Plutarco, 1929, I, p. 91). Sobre el impacto de las cantoras en los franceses conquistadores de Barbastro (1064), *ibid.*, pp. 165-167. Para el aprecio de las cantoras andalusíes en las cortes cristianas, J. Vernet: «El valle del Ebro como nexo entre Oriente y Occidente», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23 (1950), p. 267. Representación de cantoras en miniaturas andalusíes del siglo XIV estudiadas por L. Torres Balbás: «Miniaturas hispanomusulmanas», *Al-Ándalus*, 15 (1950), 196-202.

(37) Noticia específica del año 1292 (J. Hervez: *Ruffians et ribaudes au Moyen âge* [París, 1913], p. 323).

(38) Sobre el directo origen bagdadí del zéjel de las tres morillas, M. J. Rubiera Mata: «De nuevo sobre las tres morillas», *Al-Ándalus*, 38 (1972), 133-143.

*Morilla, Morillas* y *Alcaina.* Algo y aun *algos* de esta flor de la vida bagdadí del siglo X se perpetúa en la *cantaora* andaluza, según el tipo idealizado en *La Lola se va a los puertos.* Según el Arcipreste de Hita, la música tenía a las cantoras como autoridad suprema: «El canto, que non sabes, oyle a cantaderas» (1513 c). Hasta el Cádiz, tan pequeño, de la segunda mitad del XIII tendría también su buena representación de «moras» en este sentido peculiar. Conforme a los cánones, hacia ellas y hacia su especial *challenge* erótico se orienta, como un imán, la lujuria del clérigo aficionado a la lectura de unos libros que sólo podían ser de origen arábigo. Por lo demás, no es ningún secreto que las gaditanas siempre han cantado muy bien.

Hasta aquí la cantiga de «mal dizer» del rey Sabio, pero no así las consecuencias que de ella se derivan. El clérigo enamorado, que ultrapirineos era un tipo ovidiano, se homologaba en España con un clérigo vitalmente orientalizado. La clerecía hispana, de una latinidad casi en todo momento indigente (39) (sobre todo en los reinos occidentales, que son los que para esto cuentan), tenía sus caminos propios, que a menudo apuntaban hacia Oriente, pasando por Toledo o por Córdoba. El clérigo refinado leía aquí libros de *adab* que hoy no se conservan, pero que debieron de existir en abundancia paralela con su ascendiente en el mundo arabófono (40). *La pícara Justina*

(39) De acuerdo con la situación resumida por J. A. Chapman en lo relativo al caso de Juan Ruiz: «"I Lerned Never Rethoryk": A Problem of Apprenticeship», *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton* (London, Tamesis, 1976), 21-30. Castilla, en particular, se encuentra casi del todo ausente de la floración latina del siglo XII: «Poco se escribió (no creo que se nos haya escapado nada de tercer orden) y bastante se habrá perdido; pero mucho me temo que lo mismo perdido arguye el escaso gusto coetáneo por la literatura» (Francisco Rico: «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Abaco,* 2 [1969], página 89).

40) Sus huellas reconocibles no han desaparecido, sin embargo, del todo. El mismo E. García Gómez, vacilante acerca de la posible influencia literaria de Ibn Hazm en el terreno romance, la considera ampliamente probada en lo que respecta al campo de la medicina («"El collar de la paloma" y la medicina occidental», *Homenaje a Millás Vallicrosa* [Barcelona, 1954], I, 701-706). Es preciso añadir a esto que la medicina oriental consideró como rama importante todo lo relativo a la unión sexual, lo cual la condujo a una estrecha afinidad con la erotología del *adab,* según señaló C. Elgood *(A Medical History of Persia and the Eastern Caliphate,* páginas 294-295). Recuérdese también el paralelismo ofrecido por los tratados *De Coitu* y *De Amore heroico,* de Arnaldo de Vilanova, físico tan orientalizado como puntualiza J. Carreras Artau: «Arnau de Vilanova y las culturas orientales», *Homenaje a Millás Vallicrosa,* I, 309-321. Otra hibridación importante se da en el cruce del *adab* con la literatura didáctica supuesto por el cuento de *La doncella Teodor,* cuyos orígenes romanzados la hermanan con las más antiguas traducciones de la época de Fernando III. Con una perfecta coherencia desde el punto de vista de una cultura arábiga, la despejada esclava no ha podido prescindir de la ciencia amorosa en su amplio plan de estudios. Más aún, el énfasis en la doncellez no es sino una nota esencial para resaltar tanto la dignidad personal de la estudiosa como el carácter «científico» de esta clase de saber erótico. Son pasajes como el que sigue los que pueden darnos bastante idea acerca de qué y cómo eran aquellos libros del deán de Cádiz: «E ella dixo: "Señor maestro, sabed que si la muger fuere tardía en su voluntad, deue el hombre que dormiere con ella ser sabio, como dicho tengo, e conoscer su complexion; e déuese detardar con ella, burlándose con ella e haziéndole de las tetas e apretándogelas,

(1605), cruel con los clérigos como ningún otro libro, se burla de una fiesta inmemorial que se celebraba en la catedral de León y en que medio centenar de jovencitas y una vieja ataviada a la morisca venían a bailar para los canónigos, entre el coro y el altar mayor. La fiesta se llamaba «de las cantaderas», y Justina preguntaba por qué no le decían mejor «de las bailaderas» (41). Pero nosotros tenemos la respuesta en la corporativa inclinación a las *qiyan* de unos clérigos que para poco necesitaban a Ovidio, que nunca entendió ni supo de «cantaderas». Los mismos clásicos latinos estaban ciertamente llamados a sufrir extrañas vicisitudes en el medievo español. El P. Martín Sarmiento descubrió en Toledo un libro de magia atribuido, como de costumbre, a Virgilio, pero esta vez un Mantuano de lo más irreconocible, que se pregonaba «Virgilius Philosophus Cordubensis in Arabico, et fuit translatus de Arabico in latinum in civitate Toletana» (42). Por más que ello hiciera reír a Menéndez Pelayo, se trata de una inversión comprensible a la luz de esta clase de realidades hispano-orientales: el pseudo-Virgilio había de mendigar su valimiento de la Córdoba califal y contrabandearse como una de tantas y tantas traducciones toledanas. El prestigio filosófico de Averroes se proyectó paradójicamente sobre el mismo Aristóteles y dio paso a la leyenda de «Aristóteles Hispanus» (43), cuyo absurdo exasperaba ultra-Pirineos. Las miniaturas alfonsíes de las *Cantigas de Santa María* no responden sino al mismo estímulo cuando representaban el acueducto de Segovia, prestigiado por inconfundibles arcos de herradura.

El divertido poema del rey Sabio documenta en toda su hondura la peculiaridad cultural de su tiempo. No sorprenderá tampoco a nadie que el mayor interés inmediato de la cantiga al deán de Cádiz consista en proyectar una luz de normalidad (pero de normalidad *hispana)* sobre el caso de un colega suyo que fue arcipreste de Hita medio siglo más tarde. El clérigo gaditano con seguridad no sería el primero

---

e a vezes ponerle la mano en el papagayo, e otras vezes tenerla encima de si, e a vezes de baxo. E haga por tal manera que las voluntades de los dos vengan a un tiempo. E si por ventura la muger veniere a complir su voluntad mas ayna que el hombre, deue él con discrecion entenderla e jugar un rato con ella, porque la haga complir otra vez, e vengan juntas las voluntades de amos, como de suso dixe. E haziéndolo desta manera amarle ha mucho la muger» *(La historia de la donzella Teodor. Ein Spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs* [Mainz: Akademie der Wissenchaften und der Literatur, 1962], p. 117).

(41) Francisco López de Ubeda: *La pícara Justina*, ed. J. Puyol (Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1912), II, p. 39. La fiesta de las cantaderas se celebró ininterrumpidamente hasta el año 1809, según la detallada nota de Puyol *(ibid.*, III, p. 293-299).

(42) M. Menéndez Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles* (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965), I, p. 593. *Antología de poetas líricos españoles* (Santander, CSIC, 1944), I, p. 278.

(43) F. Rico: «Aristóteles Hispanus: en torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena», *Italia Medioevale e Umanistica*, 10 (1967), 143-164.

en aficionarse a tales, igual que Juan Ruiz no debió ser tampoco el último. La literatura de *adab* tendía a imponer un tipo de libro incodificado, abierto a cualquier variedad de experiencia, que ensartaba la anécdota en el hilo de categoría y que, con toda la lógica de este mundo, hubo de compararse a «collares» (44). En 1948 Américo Castro reclamaba a Ibn Hazm como experiencia fundamental y condicionante para el *Libro de buen amor* (45). Sigue hoy envolviéndonos la polvareda entonces levantada, y sería hora de que ésta se asentase para que no sigamos perdiendo a nuestro «don Beltrane», es decir, a la inmediata realidad histórica. Podrá seguir discutiéndose si Juan Ruiz conoció o no *El collar de la paloma* en particular. No así el que no tuviese noticia de un género de libros que desde mucho antes circulaban en España como elemento muy característico de la cultura clerical, y que a unos sirvieron para unas cosas y a otros para otras. Fuera de esta burla al Deán de Cádiz y algún rato de maravillado entretenimiento, al rey Sabio no parecen haberle servido de mucho. Pero es que su actitud literaria ante el amor (46), ya fuese éste provenzal, ovidiano o de cualquier otro tipo, era un irremediable prosaísmo de simple *meat and potatoes*. Y el problema se perfila, además, como una radical cuestión de pareceres o puntos de vista. Lo que para Don Alfonso era «arte do foder» perfectamente podía ser para Juan Ruiz *El buen amor* (47).

*FRANCISCO MARQUEZ VILLANUEVA*

Harvard University.
128 Stoneybrook Road
BELMONT, Mass. 02178

---

(44) L. A. Giffen: *Theory of Profane Love Among the Arabs*, p. XVII.

(45) *España en su historia* (Buenos Aires, Losada, 1948). En especial el apartado «Un caso de peculiaridad cristiano-islámica» (pp. 386-417).

(46) Sobre su ridiculización del amor cortés, R. Lapesa: «¿Amor cortés o parodia? A propósito de la primitiva lírica de Castilla», *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid, Gredos, 1967), p. 50.

(47) Sobre las resonancias arábigas del mismo, F. Márquez Villanueva: «El buen amor», *Revista de Occidente*, n. 27 (junio, 1965), 269-291. En el siglo XVI había moriscos de apellido *Buen Amor* (L. Cardaillac: *Morisques et chrétiens*, París, Klincksieck, 1977, p. 33).

# LA CASA TORCIDA

## (Pintura expresionista alemana)

No es fácil explicar por qué en mi memoria el arte expresionista ha quedado asociado con la idea de lo torcido, hasta el punto de evitarme cualquier duda en la elección del título de este artículo. Hace mucho tiempo, cayó en mis manos un viejo poema inglés que nunca he podido olvidar. Hablaba de una casa torcida. En realidad, todo en aquel poema estaba torcido: la verja que rodeaba la casa, el gato que se sentaba sobre la verja, la nariz del hombre que se acercaba, el penique que hacía tintinear en su bolsillo. Me causó una profunda impresión, pues aquel extraño adjetivo, aplicado a cuanto aparecía, no había sido elegido para causar un efecto meramente disparatado o divertido —hay mucho más que eso en el *nonsense,* como bien demuestran los libros de Lewis Carroll—, sino toda una constelación que impregnaba las acciones y el mundo del poema, presentes o futuras. Y esto era de algún modo, aun presentido con vaguedad, estremecedor...

Pero volvamos al arte expresionista. Impresiones desordenadamente recibidas durante años se han enredado al fin entre sí para provocarme una espontánea asociación entre aquél y lo torcido: la habitación torcida de *La Señora Tártara,* obra esperpéntica de Francisco Nieva sobre la crisis del Romanticismo alemán; la torcida imagen del doctor Caligari en su sombrío gabinete; y otros muchos ejemplos. Por citar uno mucho más reciente, y que por lo tanto ha llegado tan sólo para confirmar la asociación de que hablo, recordaré la entrada a la colección Buchheim de arte expresionista, que mientras escribo estas líneas permanece todavía en Madrid: se trata de un pasillo construido con grandes paneles negros, sobre los que han sido fijados textos introductorios que tratan de situarnos con la mayor propiedad posible en el mundo artístico, histórico e ideológico que espera tras ellos. Sin embargo, el mayor efecto de «máquina del tiempo», no proviene exactamente de todas estas aclaraciones inteligentes, sino de un efecto sensible: el color negro de los paneles que forman el corredor, unido al hecho de que esta pequeña arquitectura esté constituida por ángulos

poco familiares. Se trata, en resumen, de un pasillo inquietantemente torcido.

A este respecto, quiero citar aquí un breve ensayo de Sigmund Freud titulado *Lo Siniestro,* y escrito a propósito del análisis de un cuento de E. T. A. Hoffmann. Freud explica que, en alemán, siniestro se traduce como *unheimlich,* mientras que la cercana voz *heimlich* significa familiar. Así pues, en una primera aproximación, lo siniestro *(un-heimlich)* sería lo no-familiar. Sin embargo, indagando en las acepciones del término *heimlich* (familiar) vemos que éste evoluciona hacia la ambivalencia, de tal modo que acaba coincidiendo con su antítesis *(unheimlich* o siniestro): pues *heimlich* también quiere decir impenetrable, cerrado a la investigación. Es decir, lo siniestro no sería sino el lado oculto, reprimido, de lo familiar.

Todo esto viene al caso porque una de las empresas que acometo en estas páginas —y no, desde luego, la menos importante— es tratar de esbozar cómo la angustia o la amenaza que conlleva el mundo moderno se manifiesta en el arte expresionista, quebrando el tabú que suponía el unívoco concepto optimista y hogareño que preconizaba el impresionismo, para volver a ocultarse, más tarde, en una nueva fortaleza aparentemente inexpugnable: la abstracción. Pero el rostro que una vez se había mostrado en todo su horror, ya no iba a poder ser olvidado.

## LOS ANGELES CIEGOS

Hubo, por supuesto, precursores. Los muros que separaban el mundo seguro y confiado del inseguro exterior —exterior cuyo precio era estar expuesto en el sentido más amplio— no eran totalmente lisos y de vez en cuando, ante los ojos del posible observador, aparecía una grieta. Es cierto que dentro del recinto no había nada que temer: la angustia, el caos, la enfermedad, el dolor, la muerte, habían sido erradicados de una u otra manera. En su libro *La enfermedad y sus metáforas* escribe Susan Sontag: «La agonía (finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX) se hizo romántica en la descripción estilizada de los síntomas preliminares de la enfermedad (por ejemplo, la debilidad se vuelve languidez), mientras que la agonía propiamente dicha fue sencillamente suprimida.» Y esta afirmación es susceptible de ser aplicada a cualquier tipo de desgarramiento, sea social o individual.

¿Qué hacer entonces con artistas como Van Gogh, Friedrich, Munch? Cual si fueran pequeñas islas inhabitables, quedaron separados del gran continente: incomprendidos, despreciados, ignorados o directa-

mente agredidos. En todo caso, no se tomó en cuenta el significado que el surgimiento inesperado de estas islas sugería: la existencia de un movimiento subterráneo, volcánico, terrible.

«No sabremos decir nunca qué es lo que nos encierra, lo que nos cerca, lo que parece enterrarnos, pero sentimos, sin embargo, no sé qué barras, qué rejas, qué paredes», escribe Vincent van Gogh a su hermano Thèo. Friedrich traza una frontera irreparable entre el hombre y la naturaleza y pinta los definitivos paisajes de la desolación. Edvard Munch expone vivencias de enfermedad, muerte, desintegración psíquica del grupo humano. Sus figuras, solas ante una gran superficie vacía o separadas de lo externo por medio de una intensa línea de contorno, son un grito de desesperación. Asimismo, Munch crea líneas de fuerza que traban entre las cosas y los seres humanos relaciones peligrosas.

El precario engranaje que unía a todos los seres en el mundo terrenal y frívolamente feliz del impresionismo, empieza a emitir sus primeros chirridos. En el curso del siglo XIX llegarán a ser ensordecedores. Y, a partir de 1910, la síntesis a la que aspiraba el romanticismo se revela imposible. El cálido sol pintado por los impresionistas, a fuerza de eclipses, deja de ser la pelota infantil que rueda entre los columpios de los parques para retirarse a su verdadero lugar, lejano a la tierra, ajeno al hombre.

He aquí, pues, un mundo destrozado, y el nacimiento de una nueva conciencia. El entendimiento optimista entre el individuo y su entorno se ha desvanecido. Allí era todo respiración, aquí es todo distancia. En una carta de 1915, Rainer María Rilke escribe que la misión es ahora representar el mundo desde el punto de vista de un angel ciego que mira dentro de sí. Y esta transformación de lo visible en invisible es la única manera posible de que la felicidad se nos dé otra vez a conocer: «Sí, allí donde subsiste / aún una cosa, adorada entonces, oficiada de rodillas, / se recoge ya, tal como es, en lo invisible. / Muchos no reparan más en ella, mas tampoco sin la ventaja / de construirla interiormente, con estatuas y pilastras, ¡más grande!», dice Rilke en la *Séptima Elegía de Duino.*

Pero, ¿será posible la supervivencia en lo invisible? En todo caso, no hay que adelantarse. Es el momento del advenimiento de los ángeles ciegos, de los artistas ciegos. El batir de aquellas grandes alas resultaba excitante y Europa se estremeció, apretando en sus puños las nuevas, relucientes armas.

*Erich Heckel. Junto a la laguna del bosque*



*Ernst Ludwig. Bailarinas acrobáticas dando vueltas de campana*



*Otto Mueller*

Karl Schmidt-Rottluff. Paisaje de la «Nehrung»



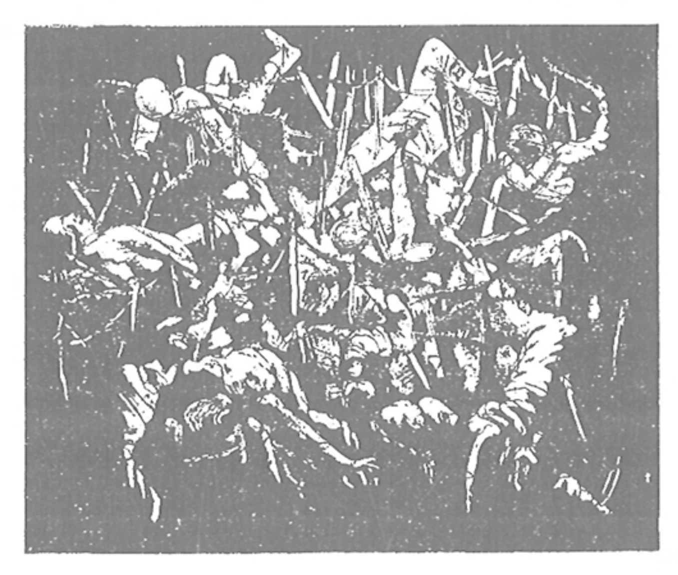
Max Beckmann. Feliz año nuevo



*Otto Dix. Comida en la zapa (Alto de Loreto)*



*Otto Dix. Unidad de asalto avanzando bajo los gases*



*Otto Dix. Danza de la muerte, «auno 17» (Alto del Hombre Muerto)*



*Otto Dix. Muertos en la posición de tahuse*



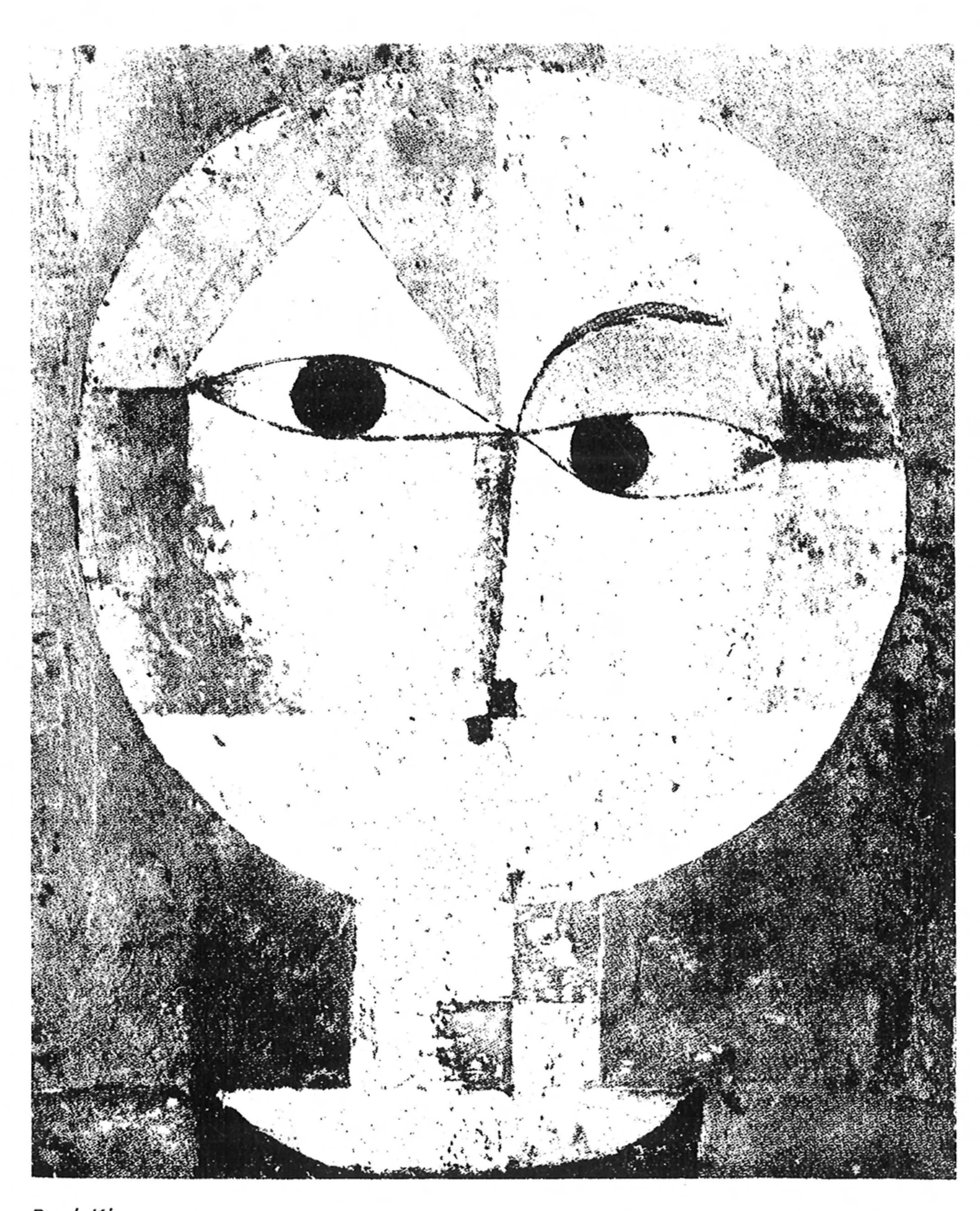
*Otto Dix. El suicida*



*Wassily Kandinsky. Acuarela para «Boceto del cuadro con borde blanco», 1913*



*Franz Marc. Destino de los animales (los árboles muestran sus anillos, los animales sus venas), 1913*



*Paul Klee*

Los mapas de Alemania, Checoslovaquia y Austria devienen, en las primeras décadas de nuestro siglo, un impresionante hervidero artístico. Grandes movimientos, grandes solitarios, los convierten en algo muy parecido a un tablero de bases estratégicas sobre el que se amontonan las pequeñas chinchetas multicolores. Así, en Hannover encontramos a Kurt Schwitters; *Rote Erde* en Hamburgo; *Der Sturm, Die Aktion, Nueva Secesión,* Oskar Kokoschka, *Profesor* y *Dada,* en Berlín; *Die Brücke*, las galerías Arnold y Richter, Otto Dix y *Profesor* en Dresde; en Munich, *Der Blaue Reiter,* Toller y Brecht; Otto Mueller y Poelzig en Bratislava; Kafka en Praga y Robert Musil en Brno; Schöenberg, Webern y Berg en Viena; *Werkbund* y *Dada* en Colonia; Beckman y *Profesor* en Frankfurt; *Bauhaus* (1919-24) en Weimar; en Zurich, Joyce y *Dada;* Georg Trakl en Innsbruck; *Bauhaus* (1929-34) en Dessau. Pero esta magnífica red opera también en el resto de Europa. Saltando desordenadamente a la rayuela caemos sobre Chagall, Serge Diaghilev, los *nabis,* los *fauves,* Matisse, Derain, Debussy, Eric Satie, Freud, Jean Cocteau, Juan Gris, Ravel, Picasso, Blaise Cendrars. Las casillas son múltiples; el juego, interminable.

> «El arte recorre hoy caminos con los que nuestros padres no llegaron a soñar. Uno se encuentra ante las nuevas obras como en un sueño, y escucha los jinetes del apocalipsis en el aire. Se persigue una tensión artística sobre Europa entera. Se está haciendo el intento de apartar a los hombres llenos de nostalgia del espejismo cómodo de lo bello, de la posesión heredada de viejos tiempos y conducirlos hacia el espanto y el estrépito. Allí donde los conductores de masas toman la derecha, nosotros torcemos hacia la izquierda. Allí donde ellos muestran una meta, nosotros retrocedemos. Donde indican que hay peligro, hacia ese lugar dirigimos nuestros pasos apresurados», escribe el pintor Franz Marc, y continúa más adelante: «Admiramos a los apóstoles del primer cristianismo que encontraron fuerzas para la paz interior en el ruido ensordecedor de aquellos tiempos. Por este sosiego clamamos constantemente y lo anhelamos.»

Marc plantea una extraña coexistencia: por un lado, la revolución; por otro lado, el silencio. Nunca han surgido tantas asociaciones de artistas: bien sea para exponer, como las Secesiones, bien sostenidos por una estética común, como los nabis o los fauves, bien en razón de ideologías que podríamos llamar de combate frente a las conciencias dormidas. Nunca el arte se ha volcado de forma tan enloquecida en multitud de manifiestos, declaraciones, escándalos, libros, programas, con un fervor casi religioso, con un estrépito que nos parece

originado mucho más allá del entusiasmo. Pero, al mismo tiempo, al ineludible proceso de destrucción del mundo material, fenoménico, que había pertenecido al hombre, le corresponde el proceso de ordenación en el plano formal, interior, allí donde el espíritu se mueve calladamente entre luminosos símbolos de cristal. Una pregunta estalla entre los artistas: «¿Estamos ya maduros para la vita nuova?»

## EL PUENTE

Es infinitamente difícil definir las primeras obras de una nueva época, ver claramente a dónde apuntan y qué acabará surgiendo de ellas. Al principio, el animoso afán de futuro que unía a la juventud de Europa era suficiente. Si leemos el programa del grupo de artistas *El Puente (Die Brücke)* de Dresde, redactado en 1906, vemos que no contiene ningún tipo de máxima estética: «Con la fe en la evolución, en una generación nueva, tanto de creadores como de gozadores del arte, convocamos a toda la juventud, y, como juventud que porta el futuro, deseamos procurarnos libertad de brazos y de vida frente a las fuerzas bien establecidas y más viejas. Está con nosotros todo el que refleja, directamente y sin falsearlo, aquello que le impulsa a crear.» Era preciso abandonar la orilla conocida, aun sin estar muy claros los medios con que habría de tenderse el puente hacia la otra ribera.

Cuatro estudiantes de arquitectura, el mayor de los cuales tiene veinticinco años, se unen bajo las nuevas divisas revolucionarias y *El Puente* es fundado en 1905. El grupo de base lo constituyen Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. Emil Nolde fue miembro durante año y medio. En 1906 se adhiere Max Pechstein. Otto Mueller llega en 1910.

Nada de escandalizar deliberadamente a los burgueses, nada de dispersar en el vacío las fuerzas del artista, nada de arte por el arte. Voluntariosos, ingenuos, los artistas de *El Puente* sienten meramente el apremio de armonizar el arte y la vida, y su proceder en la existencia, la vivienda y el trabajo no permite otro oficio ni otra opción.

Al comienzo, se dibuja y se pinta en el taller de Kirchner. Pintores y modelos intercambian constantemente sus papeles. Todos los movimientos cotidianos se incorporan poco a poco a la memoria gracias a centenares de hojas, que han llegado hasta nosotros mostrándonos un hogar, un extraño hogar donde las obras captaban la vida.

Heckel alquila, más tarde, los locales de una carnicería en un barrio obrero de Dresde. Y en este momento es necesario decir algo sobre

los nuevos medios que se utilizan: la xilografía, el grabado en cobre, la litografía. *El Puente* reivindica la equiparación entre pintura y obra gráfica, dedicando equitativamente a ambas sus exposiciones. Kirchner escribe en su diario: «La voluntad que impulsa al artista al trabajo gráfico es acaso, en parte, el propósito de plasmar en algo firme y definitivo la forma única y suelta del dibujo. Por otro lado, las manipulaciones técnicas liberan en el artista fuerzas que no llegan a aflorar en la mucho más fácil acción manual del dibujar y el pintar. El proceso mecánico de grabar abarca en una unidad las diversas fases de trabajo; el trabajo de conformación puede ampliarse, sin riesgo, tanto como se desee. Tiene un gran atractivo el alcanzar, sin que la plancha pierda frescura, el máximo de expresión y de perfección formal, y ello durante semanas, y hasta meses de trabajo, insistiendo una y otra vez en la elaboración. El misterioso encanto que rodeó en la Edad Media al invento del grabado lo percibe hoy todavía quien se ocupa en el arte gráfico con seriedad y penetrando hasta el último detalle de su artesanía. No hay gozo mayor que ver deslizarse el rodillo sobre la plancha de madera recién grabada, o el mordentar la placa litográfica con ácido nítrico y goma arábiga, y el observar si se consigue el efecto apetecido, o el examinar en las pruebas de estado la plena madurez de la versión definitiva de una hoja. ¡Qué interesante es ir palpando los grabados, hoja por hoja, hasta el mínimo detalle, sin sentir que pasan las horas! A un artista no se le conoce nunca mejor que a través de su obra gráfica.»

Reproduzco este largo párrafo de Kirchner, pues resulta, por varios motivos, revelador. En primer lugar, propugnar la igualdad de rango para la obra gráfica, comúnmente situada en un escalón inferior respecto de la pintura, tiene una clara derivación: recordemos que en el escueto programa de *El Puente* se equiparaba, por primera vez, al «creador» y al «gozador del arte», al artista y al contemplador. Si el llamamiento iba dirigido en igualdad de derechos a ambos es porque el acento no se había puesto en una nueva concepción del arte ni en una revolución estética cerrada en sí misma, sino en algo mucho más ambicioso: una nueva «generación de hombres». Y las técnicas de grabado permitían grandes tiradas de cada obra única, en un intento de acabar con los límites del círculo artístico —aunque no todos los miembros del grupo se mostraron igualmente abiertos a tales iniciativas—. En segundo lugar, el entusiasmo que trasluce el minucioso texto de Kirchner, que probablemente hubiera seguido llenando muchas páginas más de su diario en el mismo tono, nos habla de un apasionado amor por lo artesanal, por el trabajo manual y su sensualidad inherente, por el intenso

contacto con lo natural en todas sus manifestaciones. Humanos, demasiado humanos, eran los artistas de *El Puente.*

Durante los meses de verano solían repartirse por costas y montañas. Junto a los lagos de Moritzburg, Pechstein, Heckel y Kirchner realizan, en 1910, innumerables estudios de desnudo, notas y bocetos que captaban a los modelos en posiciones rápidamente cambiantes, espontáneas, causales. Como en el taller, la convivencia aunaba trabajo y vida en una especie de juego libre y familiar. «El desnudo, y el desnudo en el paisaje, en cuanto forma de lo natural, fueron los temas dominantes entre todos los pintores del grupo. Junto a ellos estaba la vivencia del circo y los espectáculos de variedades, como expresión de vida intensificada. Ambas cosas, naturalidad e intensificación, eran caminos hacia la superación del anquilosado comportamiento de la burguesía, eran caminos hacia el "hombre nuevo"», escribe Wolf Dieter-Lube.

En 1913, dos años después de trasladarse a Berlín, los componentes de *El Puente* se separan definitivamente. Todos, sin embargo, continúan trabajando apoyados en la fe en la «nueva generación». Al estallar la primera guerra mundial, esta fe estalla en pedazos. Kirchner sufre un total derrumbamiento psiquíco y físico , refugiándose en la soledad y elementalidad de los nuevos motivos pictóricos que encuentra en las montañas de Suiza. Heckel y Schmidt-Rottluff necesitarán de todas sus fuerzas espirituales para salir adelante. Solamente Otto Mueller siguió viviendo, intacto, en su propio mundo. Siempre había sido así. En un cuadro pintado por Kirchner que representaba a los cuatro artistas trabados por las tensiones que acabaron con *El Puente,* Mueller es el único que permanece a un lado, fumando tranquilamente su pipa y concentrado por entero en sí mismo.

Humanos, demasiado humanos, aquellos hombres que, con Franz Kafka, pensaban: «Sólo hay una meta. Lo que llamamos camino es vacilación.»

## EL JINETE AZUL

La historia, la aventura de *El Jinete Azul (Der Blaue Reiter),* es fundamentalmente distinta. Más que de un grupo, se trata de un movimiento. Ninguna comunidad determinó la dirección a seguir, sino que individualidades muy destacadas imprimieron su sello. Entre ellas, Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Arnold Schöenberg, Lyonel Feininger, y un largo etcétera. Los artistas invitados a sus exposicio-

nes representaban hasta doce países. Los colaboradores —con textos o con reproducciones de sus obras— de su *Almanaque* eran innumerables. El propio *Almanaque* no sólo informa de los acontecimientos en las artes plásticas y en el resto de las artes liberales —también ellos perseguían la integración y tenían un profundo sentido de su papel de pioneros de una nueva época de cultura intelectual—, sino que reproduce, además de las obras de amigos y colaboradores, extensas documentaciones gráficas sobre los temas tratados: pinturas votivas, dibujos japoneses, bordados en seda, maderas malayas, dibujos infantiles, pinturas en vidrio, arte popular ruso, relieves etruscos, El Greco, sepulcros medievales, Van Gogh, trabajos mejicanos, sombras chinescas... Se pretende proporcionar al alma del lector múltiples estímulos para que, una vez dentro del ámbito del arte, aquél pase a la observación y al análisis de los artistas. «Aquí encontrará que los ejemplos obedecen a una llamada interior —composición—, que todos ellos descansan sobre una base interior: construcción», explica Kandinsky.

Si bien, como en *El puente*, se manifiesta en *El Jinete Azul* un sentimiento superior del ser, el grupo de Munich tiene, indudablemente, un peso específico mucho mayor que el pequeño núcleo de Dresde en cuanto a los profundos cambios en la concepción del arte que sobrevinieron en los años diez de nuestro siglo. Es en Munich donde se da el paso decisivo hacia la abstracción expresiva, donde se renuncia claramente a la relación tradicional con el ser visible, donde se libera la construcción espiritual —no formal— de lo existente y se desarrollan fórmulas pictóricas para lo oculto o lo incomprensible.

El ruso Wassily Kandinsky y el alemán Franz Marc fundaron *El Jinete Azul* en 1911. Para entonces, la evolución artística europea se había concentrado progresivamente en unos cuantos focos, polarizándose principalmente entre lo expresivo y lo constructivo. Si bien estas exigencias pueden parecer contrapuestas a primera vista, su objetivo es común: liberar un mundo interior que, desde 1905, ha ido ganando cada vez más en corporeidad. *El Jinete Azul* fue, además, lugar de confluencia para las tendencias de la época: el *fauvismo*, en su esfuerzo por aproximarse apasionadamente a una contrarrealidad imaginativa; el *cubismo*, que trataba de establecer en la pintura las dimensiones, el volumen y el peso, bajo la ordenación del artista; el *orfismo*, con las fuerzas de irradiación del color puro, contrapuesto a la casi monocromía cubista, equivalente desde el punto de vista constructivo de la imagen. No es raro que, a partir de aquí, los pintores que fueron capaces de descubrir los principios y superar las sugerencias super-

ficiales hiciesen coincidir imagen con ansias de expresión, convirtiendo la figura en símbolo sin que ésta perdiera —al contrario, aumentaba— su valor emotivo. Y el cuadro se amplió hasta el cosmos.

Así, pues, la expresión se obtuvo con medios pictóricos abstractos, pero sin utilizar jamás la forma abstracta como signo sensorial puro. Ni Marc ni Klee, lo veremos después, fueron pintores abstractos. La guerra acabó también con *El Jinete Azul*, pero las reacciones de sus componentes y simpatizantes fueron fuertes y diversas. Kandinsky se remontó más arriba, lejos de aquel mundo azotado por el dolor y el miedo. Max Beckmann, Otto Dix y Georg Grosz dieron forma y denuncia a la pesadilla de la sociedad desgarrada y corrompida, encaminándose hacia una especie de nueva objetividad, amarga y comprometida. Kubin se cifró en un mundo morboso y ambiguo, de veneno, decadencia y entreluces, semejante al de Ensor. La historia completa de *El Jinete Azul* y la evolución personal de cada uno de aquellos grandes artistas quedan fuera del ámbito y el propósito de estas páginas. Aquí nos basta con oír, por un instante, el ritmo al que latía su corazón:

*«Todo lo que es, sólo puede iniciarse en la Tierra.»*

«Esta frase de Däubler viene a definir todo nuestro crear y querer. Su cumplimiento estaría en otro lugar, en un nuevo mundo, en otra existencia. Sobre la Tierra sólo podemos indicar el tema. Este primer libro es el preludio de un nuevo tema. Su forma apasionada, inquieta, delata muy bien, a quien escucha atentamente, el sentido en que ha sido pensado. Se encontraba en una zona de manantiales en donde palpita al mismo tiempo, misteriosamente, en cien lugares, y donde, ya escondidos, ya al descubierto, cantan y murmuran por doquier. Con la varita mágica marchábamos a través del arte de los tiempos antiguos y de los actuales. Sólo señalábamos lo vivo, lo no tocado por la fuerza de las convenciones. Todo lo que en arte ha nacido por sí mismo, vive por sí mismo y no necesita las muletas de la rutina: a eso es a lo que dedicamos todo nuestro amor. Donde encontrábamos una fisura en la corteza de lo convencional, la señalábamos porque allí esperábamos encontrar una fuerza que algún día saldría a la luz. Algunos de estos manantiales han vuelto a cegarse desde entonces: nuestras esperanzas eran vanas; de otros mana ya hoy una fuente viva. Pero no es éste el único sentido de este libro. El gran consuelo de la historia es que en todos los tiempos la naturaleza ha sacado nuevas fuerzas a través de todos los escombros muertos; si nuestra tarea sólo fuese señalar a una nueva generación una primavera natural, podríamos dejársela tranquilamente al paso seguro del tiempo;

no habría ningún motivo para conjurar el espíritu de un gran cambio en los tiempos mediante nuestra evocación». Este es un fragmento de la introducción a la segunda edición del *Almanaque Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)*, en 1914, que fue escrita por Marc y Kandinsky. No hubo más ediciones.

GUERRA Y MUERTE

*Por la tarde resuenan en los bosques de otoño*
*las mortíferas armas, y en las llanuras áureas*
*y en los lagos azules; sobre ellos rueda el sol*
*más oscuro; la noche*
*abraza a los guerreros moribundos, el lamento feroz*
*de sus bocas quebradas.*
*Más silenciosamente en la pradera,*
*nubes rojas que un dios airado habita*
*se reúne la sangre derramada, la frialdad*
*lunar; todos los caminos desembocan en negra podredumbre.*
*Bajo el áureo ramaje de la noche y los astros*
*vaga por el callado bosque la sombra de la hermana*
*que saluda las almas de los héroes, sus cabezas sangrantes.*
*Y en el juncal resuenan quedamente las oscuras flautas*
*del otoño. Oh, qué soberbio duelo, altares de metal:*
*un tremendo dolor alimenta hoy la ardiente llama*
*del espíritu,*
*los nietos que no han nacido aún.*

Georg Trakl, **Grodek**

*Sueño y muerte, las águilas sombrías*
*aletean en torno a esta cabeza*
*toda la noche: el gélido oleaje de la eternidad*
*devoraría la dorada imagen*
*del hombre. En escollos de espanto*
*el purpúreo cuerpo se estrella. Una voz*
*oscura se lamenta*
*sobre el mar.*
*Hermana de tempestuosa tristeza,*
*mira, una barcaza con temor se hunde*
*bajo los astros,*
*bajo el callado rostro de la noche.*

Georg Trakl, **Lamento**

Refiriéndose a Franz Marc, Lisbeth Macke —esposa del pintor August Macke— escribe en sus *Recuerdos:* «Un hombre apuesto de aspecto meridional, de movimientos elegantes y ligeros. Una gorra de piel, cabello oscuro y patillas largas. Rasgos firmes, llenos de convicción. Junto a él, su fiel perro». Y más adelante, dice: «Cuando se salía al balcón (de la casa de Marc) se veía la dehesa de los caballos y las praderas. Durante todo el día se oía piafar y relinchar, mugir y bramar. Marc vivía en medio de sus modelos».

Eran, sin embargo, algo más que modelos. A propósito de su cuadro *Los primeros animales,* el propio Franz Marc decía: «Trato de intensificar mi sensibilidad para captar el ritmo orgánico de todas las cosas. Trato de penetrar de manera panteísta en el temblar y rugir de la sangre en la naturaleza. Los árboles, los animales y el aire. A todo lo que aspiro es a volverme cada vez más interior, dar a cada color y forma que aparecen en el cuadro una necesidad interna, que no puede ser global. Aquella línea abstracta del pensamiento que he buscado siempre y que he trazado en mi mente a través de las cosas. Es cierto que casi nunca he logrado anudarla con la vida, al menos con la vida humana, y por eso no puedo pintar al hombre».

Marc tenía una esperanza nostálgica en la armonía universal. Y ya no era el hombre, sino la figura simbólica del animal, lo que podía abrir el acceso a un mundo sentido. En obras de gran fuerza visionaria Marc representó la incorporación de todo lo vivo en unas relaciones cósmicas, la leyenda de la aparición alegórica de todo lo existente. En realidad, su nostalgia estaba referida al ser indivisible, ya inalcanzable. Y lo abstracto adquiere en sus cuadros un sentido alegórico, ya que el mundo y la naturaleza no quedan excluidos, sino que se incluyen herméticamente en los nuevos signos pictóricos, manteniéndose en las dimensiones ampliadas del cuadro. Superposiciones catedralicias, luz facetada en cristales, líneas palpitantes, imágenes cromáticas trascendentes, responden como un eco al ser de la criatura, lleno de presentimientos. Entre 1912 y 1914 alcanzó la perfección de su arte. Cuadros llenos de paz y recogimiento. Cuadros de la angustia, la desesperación, el caos. Los últimos predominaron.

En 1913 pinta el lienzo titulado *Destino de los animales* (anteriormente llamado *Los árboles muestran sus anillos; los animales, sus venas,* y también *Y todo ser es un dolor en llamas).* Este cuadro, como un sentimiento indefinible, le había ocupado a Marc la imaginación desde mucho tiempo atrás. Se trata de un bosque en el que se precipita una catástrofe sobre los animales, una catástrofe cósmica. Ra-

yos destructores amenazan el centro del cuadro desde arriba a la izquierda. Allí, dos caballos, llenos de terror salvaje, bajo una especie de lluvia de sangre. Abajo se apretujan los jabalíes en instintivo miedo. Una jauría de lobos —o tal vez corzos— aparece en la parte inferior derecha del cuadro. La figura central, un corzo azul, el cuello tendido hacia atrás en actitud de resignación desesperada ante la muerte y aceptación ante el destino irrevocable. Diagonales de radios, lianas, árboles que caen, cruzan toda la superficie.

Dos años más tarde, Marc, a la sazón en el frente, recibe una reproducción. «Quedé sorprendido ante el efecto que me producía», dice: «Vi el cuadro como una obra extraña, como una visión premonitoria de la guerra que había pintado en trance.» En 1917, un año después de la muerte de Marc, el lienzo sufrió desperfectos en la parte derecha como consecuencia de un incendio. Paul Klee se encargó de la restauración. Se limitó a hacer nuevamente perceptibles las líneas, renunciando expresamente al color en la superficie dañada. Su intención fue evidenciar el trazado serpenteante de las huellas del fuego. Que se advirtiese que el cuadro mismo había sufrido una catástrofe y había sobrevivido.

Al estallar la guerra, Marc se incorpora a filas. Escribe: «Tengo a menudo la impresión de poseer algo misterioso, afortunado, y que llevo en el bolsillo sin poderlo ver. Lo cubro con la mano, y lo acaricio de vez en cuando desde fuera.» A finales de 1913, Marc se había dado cuenta de que por encima de la animalización del mundo tenía que haber visiones más elevadas. Se encontraba, pues, frente al último paso hacia la abstracción, aunque para él ésta consistiera en formas orgánicas fundamentalmente amorfas, quedando la naturaleza incluida en ellas. Nunca sabremos hasta dónde hubiera llegado por este camino. Cayó en 1916, en el frente de Verdún.

A su muerte, Paul Klee —llamado a filas a su vez— escribió en sus *Diarios:* «Al decir quién es Marc tengo que confesar también quién soy yo, pues muchas de las cosas en que participo le pertenecían también a él.

Es más humano, ama con mayor calor y es más explícito en su amor. Se inclina humanamente hacia los animales. Los eleva a su propio nivel. No se disuelve primero a sí mismo como perteneciente al todo, para luego considerarse en el mismo nivel en que están tanto los animales como las plantas y las piedras. En Marc, la idea de la tierra es más urgente que la idea del universo (no digo que no hubiese podido desarrollarse en ese sentido, pero entonces: ¿por qué murió?) Lo fáustico en él, lo incumplido. Siempre preguntando: ¿Es cierto? Utilizando el concepto de doctrina herética. Pero sin la

tranquila confianza de la fe. A menudo temí en los últimos tiempos que pudiese llegar a ser una persona completamente diferente.

La transición del tiempo lo oprimía; los hombres debían ir con él. Por ser él mismo todavía un hombre, y por encadenarlo aún un resto de lucha. Le parecía envidiable el último estado, aquél en el que el bien todavía era un bien común, el imperio burgués.

Yo sólo busco en Dios un sitio para mí, y si estoy emparentado con Dios no quiero presumir que mis hermanos no estén emparentados conmigo; pero eso es asunto suyo.

Un impulso femenino de hacer participar a todos de su riqueza fue un rasgo característico en él. El hecho de que no todos lo siguiesen lo llenaba de dudas acerca de su propio camino. Muchas veces presentía yo que después de esta efervescencia volvería a entregarse a una terrena sencillez. A entablar contacto con este mundo, no con intenciones de alcanzar una totalidad, sino para integrarse en él por puro amor a la humanidad.

No es ningún milagro que él hallase más amor. Su noble sensualidad atraía a muchos con su calidez. Marc todavía era un ser específico y no una criatura neutral. Recuerdo su sonrisa cuando mi mirada perdía algún momento terrenal.»

## YO, CRISTAL

«Se abandona la región de este lado y se edifica a cambio un paso hacia la otra, que puede ser una total afirmación.

Abstracción.

Cuanto más terrible es este mundo (como, por ejemplo, hoy), tanto más abstracto es el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte terrenal, inmanente.»

Los *Diarios* de Paul Klee, al revelar la tensión existente entre lo terreno y lo espiritual en el íntimo discurso de un individuo, resultan más cercanos, más conmovedores que la mayor parte de los textos de la revolución expresionista. Klee no fue, como Kandinsky en su última etapa, un pintor abstracto. Mientras que Kandinsky llega a la conclusión final de que crear una obra es crear de nuevo el mundo, y, por lo tanto, elimina todo recuerdo de lo real vivido, Klee mantiene una tensa relación entre ambas regiones: la naturaleza herida de muerte y la afirmación abstracta. Incluso en su últimos cuadros —tras la experiencia docente en la *Bauhaus*— esta convivencia, este mutuo sostén, sigue existiendo. Cuando crea sus sagas de ángeles —con todas las connotaciones espirituales y neutras que el ángel conlleva—

conserva en ellos la experiencia individual: así pinta sus ángeles pobres, tontos, etc. Kandinsky decidió hablar de lo secreto a través de lo secreto, considerar cualquier arte como un imperio por sí mismo. En su libro *De lo espiritual en el arte* describió un mundo en ruinas, un mundo apocalíptico destruido por la guerra, por el caos. Y dijo: «Más arriba, ya no existe miedo.» Y voló más arriba, para no volver a mirar lo que dejaba tras de sí. Klee, por el contrario, mantiene hasta el último momento un lazo con el mundo exterior. En sus *Diarios* escribe: «Hoy es la transición del ayer al hoy. En el gran foso de las formas yacen despojos a los que se siente uno a veces apegado. Ofrecen la materia para la abstracción.

Despojos de elementos inauténticos, destinados a formar cristales impuros. Así es el día de hoy.

Cierta vez sangró la incrustación. Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo morir, yo, cristal?

Yo, cristal.»

Y, un poco más adelante:

«Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no puede afectarme interiormente. Para sacarme de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado.

Por lo tanto, soy "abstracto con recuerdos".»

Cuando Klee se detiene, tras la muerte de su amigo Franz Marc, a mirarse a sí mismo, su reflexión hace hincapié en un amor diferente hacia el mundo terrenal, pero jamás niega este amor: «El arte es como la creación, y es válido el primero y el último día.»

«A mi arte le falta probablemente un rasgo apasionado de humanidad. No amo con una cordialidad terrena a los animales y a todos los seres del mundo. No me inclino hacia ellos ni los elevo hacia mí. Más bien me disuelvo primero en la totalidad y me encuentro después en un peldaño fraternal respecto del prójimo, respecto de todo mi vecindario terrestre. Yo poseo. La idea de la tierra pasa a segundo plano frente a la idea del universo. Mi amor es lejano y religioso. Todo afán fáustico me es extraño. Ocupo un punto de creación más lejano y original, en el que presupongo una serie de fórmulas para el hombre, el animal, la planta, la piedra, para la tierra, el fuego, el agua y el aire, y para todas las fuerzas que giran al mismo tiempo. Mil preguntas enmudecen como si hubieran tenido respuesta. No hay ahí doctrinas ni herejías. Las posibilidades son demasiado infinitas; sólo la fe en ellas vive creadoramente dentro de mí. ¿Irradio calor? ¿O frialdad? Más allá de la incandescencia ya no

se trata de ésto. Y como no son muchos los que llegan hasta ese punto, son también pocos los que entran en contacto con ese mundo. No hay ninguna sensualidad, por noble que sea, que sirva de puente hacia los muchos. El hombre de mi obra no es un ser específico, sino un punto cósmico. Mi ojo terrenal es demasiado perspicaz y la mayoría de las veces mira a través de las cosas más hermosas. "Pero si no ve ni las cosas más hermosas", se comenta con frecuencia de mi modo de ser.»

«El arte es una parábola de la creación. Dios tampoco perdió mucho tiempo con las contingencias actuales.»

Klee nunca llega a separarse por completo de lo existente. Ocupa aún un lugar, allí. Escribe: «Un día yaceré en ninguna parte. Junto a un ángel. En cualquier parte.» Así, él mismo reconoce, en sus últimos años de vida, que no es un azar si su pintura se encamina por la senda trágica. Pinta dolorosamente, una y otra vez, el motivo de la transición final: Aparece Caronte, conductor de almas según la antigua mitología, recogiendo al viajero para hacerle atravesar en su barca la laguna Estigia, las aguas del olvido que dividen el mundo terrenal y el mundo de los espíritus. Y, como un epitafio presentido, lanza Klee, hacia el pasado y hacia el futuro, un grito inolvidable: «Amé todo, todo. Ahora no soy más que una fría estrella.

Dentro de este mundo no se me puede comprender, pues vivo tanto con los muertos como con los que aún no han nacido.

Algo más cerca de la creación de lo que es usual, y ni con mucho lo suficientemente cerca.»

1983

¿Qué nos ocurre hoy al entrar en la casa torcida? ¿Qué significa el arte expresionista para nosotros? ¿Un movimiento más en el museo del arte? ¿Una de aquellas *vanguardias heroicas* de los años veinte? ¿Es algo más que otra pequeña pieza de *puzzle* a encajar en la historia?

Sí, lo es.

Si bien el expresionismo fue un movimiento concreto aparecido en Alemania alrededor de 1905, y que como reacción a un mundo en crisis adoptó formas ilógicas, desgarradas, hasta desembocar en la construcción de un orden cristalino y espiritual, la opción expresiva que subyace a este movimiento no queda limitada por una época específica. Se trata de un nuevo *pathos* —que hunde sus raíces en el Romanticismo—, pero no de una ausencia de *pathos* —ni siquiera

cuando llega a las categorías suprasensibles de la abstracción—, ya conocemos un poco este camino y su precio. La opción expresiva reivindica la función del arte como transmisor de un estado subjetivo, de una emoción interior.

En este sentido, como en muchos otros, somos herederos del Romanticismo. Las utopías han ido fracasando: *Bauhaus, De Stijl, Dada, surrealismo,* aunque sus pasos sean inapreciables para cualquier tipo de reflexión histórica, artística o social. Como bien resume Victoria Combalía en su ensayo *El descrédito de las vanguardias artísticas,* las posibilidades de la vanguardia han sido corregidas y absorbidas por las instituciones —galerías, críticos, políticas museísticas— levantando un alto muro entre los movimientos posteriores a la segunda guerra mundial y la sociedad. El mercado del arte está más relacionado con el marketing de empresa que con los criterios personales, artísticos o ideológicos —de amor al arte o a las ideas—. «Las condiciones han cambiado lo suficiente como para que los aparatos ideológicos, en el terreno artístico, acaben aceptando, incluso de buen grado, los actos de repulsa contra su propio sistema» —escribe Victoria Combalía—. «En un mundo en el que la política se teje mediante hilos invisibles, en el que los proyectos revolucionarios han de contar siempre con el espectro de un bloqueo económico internacional, o en el que el fantasma de los desastres ecológicos angustia cada vez más a las jóvenes generaciones, las propuestas utópicas y las declaraciones llenas de fe en la esperanza de un mundo mejor acaban por perder su sentido.»

Y no es eso todo. Este mundo nuestro ha perdido la fe en las utopías revolucionarias para depositarla otra vez, poco a poco, en los sistemas democráticos. Por primera vez en mucho tiempo, el desprestigiado color asociado con ellos nos parece el más hermoso: el gris es, ciertamente, algo más que un tono neutro para nosotros, aunque modelar con él una nueva esperanza resulte, en algún caso, duro. Utopías y vanguardias pueden no constituir ya proyectos viables, pero el individuo se resiste a desaparecer. A través de su emoción interior sigue viviendo, amando, creando.

El pintor Antonio López García definía el momento artístico actual como un crisol en el que conviven todos los movimientos que conocemos, de una forma sin precedentes en la historia del arte. ¿Se trata de un afán de integración? ¿De una arqueología? ¿De una relectura de las vanguardias históricas? ¿De un *revival?* Probablemente es todo esto, y entre todos los riesgos posibles de esclerosis y confusión, se encuentran también los gérmenes del futuro. Así lo expresa Victoria Combalía: «Si la mirada es crítica —y en muchos casos lo es— la

práctica de la autorreflexión entre los artistas no sólo resulta la salida más lógica a este *impasse* histórico, sino quizá incluso —como en el Siglo de las Luces— el despertar de unos conceptos totalmente nuevos, imprevisibles aun hoy.»

Así pues, la casa torcida no ha abierto sus puertas, seis o siete décadas más tarde, para que un grupo de intrusos, catálogo en mano, la recorra con ojos curiosos y fríos. Nunca ha aceptado nuestro corazón la dictadura del ángulo recto, de la luz omnipotente capaz de iluminar todos los rincones con igual intensidad. La arquitectura de esta casa permanece, todavía hoy, libre de miradas inoportunas: en nuestro propio interior. Y es en nuestro corazón, heredero de una época sin cualidades, donde se produce el encuentro.

*ENCARNA GOMEZ CASTEJON*

Pizarro 11, 2, 3.° dcha.
MADRID-13

# TOLERANCIA VERSUS LEY DEL TALION *

El significado originario de la palabra *tolerancia* parece consentirnos su empleo únicamente con respecto al problema de los antagonismos religiosos. Una ojeada a las enciclopedias nos muestra que la inmensa mayoría de las columnas que en ellas se dedican al concepto de *tolerancia* se ocupan de las relaciones entre creencias religiosas distintas, o se demoran en el comentario de las legislaciones que contemplan la relación, relajada o crispada, entre la religión oficial de un Estado y religiones diferentes que conviven con la oficial en régimen de mayor o menor libertad. En todo caso, el concepto de *tolerancia* nos invita, en principio, a reflexionar sobre el recelo, el odio o la beligerancia entre creencias religiosas distintas; es decir, a reflexionar sobre el fanatismo. Precisamente, la más famosa reflexión sobre el tema, el *Tratado sobre la tolerancia,* de Francisco María Arouet, nombre al que su dueño y la fama sustituyeron por el de Voltaire, es una reflexión, a la vez compasiva y enérgica, que convierte a un suceso fanático ocurrido en la segunda mitad del siglo XVIII en una apelación a la conciencia de la especie humana. Es decir, que señala, desde el comentario de un crimen concreto y ya lejano, y originado en el fanatismo religioso, la existencia, tal vez eterna, de una especie de pústula moral en la estructura de la conciencia de los hombres. Voltaire, como es sabido, dedicó parte de su vida y de su inteligencia (y cuántas veces, para bien y para mal, fueron la misma cosa) a la defensa, a veces erosionada por la cólera o distraída por la ironía, de la tolerancia, desde una posición que en ocasiones consiente ser llamada dictadura de la razón. Un diccionario al que no estamos autorizados a considerar hostil hacia Voltaire, puesto que es un diccionario francés, el *Pequeño Larousse,* concluye su información sobre este gran capitel de la Ilustración con estas palabras: «Espíritu práctico, hostil a toda metafísica, Voltaire funda su moral natural en la tolerancia y la razón.» En verdad, los ilustrados, que tanto y con tan gran talento

* Conferencia pronunciada el 24 de febrero de 1983 en el excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla, dentro del ciclo *Sobre la tolerancia.*

—genio a veces— se afanaron en instaurar la tolerancia, y casi en imponerla, no pudieron dejar de ser lo que somos todos los hombres: hostiles, obcecados, arrogantes, presuntuosos; o dicho de otro modo: intolerantes. Voltaire, por supuesto, tuvo cierto derecho a redactar diatribas en favor de la tolerancia con estilo francamente poco apacible: al fin y al cabo estamos ante un hombre perseguido por la censura, un individuo que no desconoció el destierro, un ciudadano ilustre al que hoy celebran las universidades francesas y a quien antaño los dueños del poder de la France condujeron a La Bastilla, aparte de otros incidentes menudos como el que consistió en que diferentes esbirros del señor de Rohan le molieran los lomos. Quizá sean estos sobresaltos biográficos, junto a su genio literario, la causa de que el *Tratado sobre la tolerancia* convirtiese, como hemos dicho, la crítica de un mero crimen cometido por la maldad, la soberbia y el fanatismo religioso, en una apelación a la conciencia de esta especie animal que llamamos humana con cierta imprecisión bautista y de modo un poco prematuro. Creo (les ruego que en la palabra *creo* tengan a bien incluir no únicamente mi ignorancia sino también, de paso, mi modestia) que es ese libro, el *Tratado sobre la tolerancia,* el que inaugura, o contribuye muy poderosamente a ello, un desplazamiento del concepto de *tolerancia* desde un significado estrictamente religioso hacia una concepción del mundo en donde tal concepto ya no alude tan sólo a la firmeza, más o menos pétrea, de las creencias religiosas, sino a la totalidad de la vida comunitaria de la tribu y a la necesidad de que esa vida sea flexible, paciente: tolerante. Así, el concepto que en algún tiempo —que se mide por siglos— se refirió tan sólo a las diversas y enfrentadas maneras de que se valen las criaturas humanas para tutearse con la trascendencia, el misterio, la divinidad, el terror, la esperanza (elegirán ustedes mismos la palabra que más les suene a religión, o propondrán otra distinta y sin duda más apropiada), hoy ha forzado sus fronteras —como por lo demás hace toda palabra que aspire a sucederse por entre las generaciones— y nos conduce ya a la mención de los conflictos políticos, a la dialéctica de las relaciones amorosas, al estilo con que son redactadas las constituciones, e incluso a los problemas de las comunidades de vecinos. Hoy ya la tolerancia es, pues, no sólo una actitud de convivencia entre individuos o instituciones de diferente culto religioso, sino una especie de ansiada levadura que la moral sabe que necesita para que la cocción de ese pan que es el diálogo de la comunidad resulte nutritiva. Hoy la palabra *tolerancia,* hermana muchísimo mayor del vocablo *consenso,* es algo así como una proteína que sabemos que necesita el cuerpo de la comunidad para desarrollarse con salud y con alegría. Es también,

desventuradamente, una proteína de la que disfrutamos en proporciones muy escasas. Ignoro si hay especies animales afortunadas; todo parece conducirnos a sospechar que no. Quizá la nuestra, nuestra especie, no sea tampoco beneficiaria de una particular fortuna. Estamos construidos de tal modo que nos llevamos mal. A veces, incluso nos asesinamos. Las causas de estos malos modos son, a menudo, aparentemente muy claras. Digo *aparentemente* porque soy un intelectual y ello me induce a vivir en una razonable confusión, a pensar con prudencia (prudencia quizá sea lo contrario del miedo: creo que las certidumbres se alimentan en varios pesebres: uno de ellos tal vez se llame cobardía) y a depositar unas gotas de desconfianza ante todo aquello que se pretende completamente claro. Hay todo tipo de teorías para explicar, por ejemplo, las guerras, el terrorismo, la tortura, la explotación o las revoluciones. Ninguna me parece satisfactoria: los humanos nos agredimos, nos humillamos y hasta nos masacramos los unos a los otros y luego, ciertos de entre nosotros, una curiosa variedad de zoólogos, no contentos con haber sobrevivido a algunas de nuestras periódicas masacres, encima pretendemos explicar por qué se produjeron. Quizá esas explicaciones sean acertadas, pero no creo que sean completas. Sospecho que lo que sucede es que, por alguna causa irreversible y enigmática (por ejemplo, el saber que vamos a morir, que somos algo así como una porción de nada que se encuentra, prodigiosa y momentáneamente, en vacaciones, y no precisamente pagadas; o por alguna otra causa igualmente inexorable e ininteligible), lo cierto es que resultamos altamente imperfectos. Somos animales nerviosos, asustadizos y agresivos. Por eso, supongo que en legítima defensa, o por instinto de supervivencia, nos hemos inventado normas, controles, frenos, leyes, hábitos. Al más profundo de estos hábitos le llamamos cultura. Una especie de cárcel que nos obliga a hacernos libres, lo cual quiere decir a detener nuestra ferocidad animal ante el rostro, la desdicha, la ferocidad, la libertad del otro. Pues bien, uno de los cimientos en que modernamente se asienta esa necesidad que llamamos cultura es la nostalgia de la tolerancia, seguida por el afán de construirla. Que haya de conseguirse o no es un secreto que mi natural discreción me impide revelar. Lo que creo saber es lo siguiente: el nombre mismo de ese afán, de esa necesidad, no es muy afortunado; en la palabra *tolerancia* va implícita la desventura en que ha nacido; ante el vocablo *tolerar* los diccionarios, esos indecibles chismosos, se expresan de este modo: «Sufrir, llevar con paciencia. Disimular algunas cosas que no son lícitas, sin consentirlas expresamente»; de donde se deduce que la tolerancia contiene a la resignación. Si los seres humanos fuésemos animales resignados todo estaría muy bien. Ni siquiera

nos mataríamos. Ni siquiera habríamos necesitado inventar a la tolerancia, tratar de edificarla para vivir en ella, para salir de esta intemperie en que se encuentran las capas más profundas de la conciencia. Y es precisamente en esas capas de nuestra conciencia (tal vez memoria pensativa y aterrada de aquella etapa pavorosa en que nuestros más remotos abuelos, los *pithecantropus*, intermediarios morfológicos entre los monos antropomorfos y ustedes y yo, temblaban de soledad en un planeta casi deshabitado), es, repito, en esa minería de la conciencia donde persisten esos escalofríos ontológicos (con perdón de Voltaire) que quizá se parecen al terror animal, a la ferocidad animal. Ese terror y esa ferocidad forman parte de nuestro patrimonio. Incluso de nuestro patrimonio moral, es decir, de nuestro patrimonio cultural. No nos gusta reconocerlo. Como animales, somos bastante presumidos y solemos hacer muchos remilgos ante el espejo, e incluso a veces rompemos el espejo; con lo cual, dicho sea de paso, se nos da la razón al espejo y a mí. Mas no parece enteramente discutible el hecho de que la ferocidad y el terror forman parte, codificada o no, reivindicada o subterránea, de nuestro comportamiento comunitario como especie. Yo les ruego que se pongan los ojos más candorosos e inocentes de que dispongan, quiero decir los ojos más cercanos a ese proyecto que llamamos lo humano, y con ellos recorran las páginas de cualquier periódico: casi todas hieden a sangre, casi todas las páginas salpican. Somos, pues, animales tan desdichados que hemos necesitado incorporar el afán de la tolerancia a nuestro patrimonio cultural, quizá para neutralizar o contener, o intentar contener, a la ferocidad de otros ingredientes de esta turbulencia que somos. A algunos de esos ingredientes les hemos otorgado, alguna vez, rango de ley. Señalaré uno solo de esos ingredientes perversos: es la ley del talión. Durante siglos, muchos siglos, formó parte de la columna vertebral de la jurisprudencia. Hoy, cierto bochorno, que dice mucho en favor de la aventura de la especie humana, resolvió desterrarla del conjunto de leyes. ¿Pero es real ese destierro? Arrojada por la ventana de los códigos, ¿no ha vuelto a reinstalarse en los rincones más tenebrosos y aterrados de nuestra conciencia? Ustedes desearían que yo respondiese que no. Ustedes necesitan tranquilidad. Yo lo comprendo: también la necesito. Pero aquí me han llamado no para que yo actúe como alcalino o barbitúrico, sino para que hilvane y les transmita, con torpeza, es posible, mas con sinceridad, algunas reflexiones en torno a la más desesperada de nuestras necesidades: la tolerancia. Y al asomarme a mis pocos saberes, y también a mi corazón, a los primeros con mucha gratitud, y a mi corazón con piedad, he visto, con horror

pero con cierta transparencia, que las ovejas de la tolerancia están siendo espiadas por la ley del talión, que esa ley tiene cara de lobo, y que suele despertarse de noche.

●

Es antiquísima y no ha muerto. La ley del talión, dinosaurio jurídico, ha sido desterrada de toda la jurisprudencia moderna, pero su pálpito simplista y misterioso permanece entre los légamos añejos de todas o casi todas las conciencias, incluso y sobre todo en aquellas conciencias que perdieron el turbio e inhumano arrojo que necesita la venganza para manifestarse por sí misma, y que están inmovilizadas por el exceso del terror: pues es precisamente en el exceso del terror donde amanece la ley del talión. Y es ahí donde perdura. Se ha estrenado el pasado año una película norteamericana en la cual el protagonista, padre de una muchacha violada y luego prácticamente asesinada, se erige en justiciero, y asesina a su vez a una pandilla de delincuentes sádicos. El actor que encarna a ese hombre, Charles Bronson, ejerce su justicia con una fiera y sistemática determinación, pero no hay delectación en sus gestos: la venganza carece de sonrisa. Sin embargo, me atrevo a sospechar que sí hay delectación en la mayoría de los espectadores al recibir ese mensaje cavernario y descompuesto: y permanente. El film omite todo tipo de referencia al subsuelo social o a la salud mental de los criminales que humillan, violan y asesinan mujeres; y el espectador tampoco parece reclamarlo. El desarrollo, las imágenes de los delitos, son narrados con una saña tan pavorosa e ininteligible que, después, la venganza es tanto más inteligible cuanto más pavorosa. No salimos de ver esa película pensando que es beneficioso para la construcción de la vida civilizada el avance de la jurisprudencia (por ejemplo, la abolición de la pena de muerte, la sustitución del odio por la rehabilitación, las formas de prisión en régimen abierto) sino pensando oscuramente que a la violación de una hija se puede responder con el crimen, y que ello no es injusto, no más injusto que exterminar a una alimaña. Durante un par de horas, ese film —que en segunda lectura resulta perverso y regresivo— nos introduce en la perversidad de nuestra regresión. Nos moviliza unos resortes antiquísimos y malsanos. Ese film que, en principio, parece pretender ser ejemplar, y que quizá en el fondo, aunque no de manera deliberada, nos proponga reflexionar sobre la delgadez de la cobertura de calma con que la cultura pretende amortiguar las pulsiones prehistóricas que acechan en nuestra conciencia como lobos de sombra, en su lectura más moral, más actual, resulta simplemente malsano. Pero la insania

no está sólo en el film: está en nosotros. Es una insania dormitante, latente, que aguarda con paciencia espantosa y con puntualidad inexorable a que una situación límite barra de un escobazo cuanto la conciencia contiene de civilización y deje libre un viejo placer hacia el olor a sangre, un fragor enigmático donde arde todavía la hoguera de la Edad de las Cavernas. Podemos (y debemos; pero *debemos* lo digo entre paréntesis, pues más que una victoria del ser no es todavía sino un propósito) revelarnos contra la exigüidad de nuestra tolerancia y de nuestra capacidad de comprensión y de perdón. Podemos alarmarnos ante la delgadez de la coraza de confianza y de bondad que lo mejor de la cultura, que lo más solidario e inteligente de las normas de convivencia, y que las leyes más humanitarias, sabias y compasivas, van consiguiendo instalar en el tejido relacional comunitario y en las penumbras de nuestro corazón. Incluso ya esa rebelión y esa alarma son un avance civilizatorio, son una conquista del ser y una conquista de las comunidades. Pero la delgadez de la bondad es real, y es real el equilibrio en que habita la tolerancia, y es real la orfandad de nuestra capacidad de compasión, y es real el hecho de que la serenidad no tiene suficientes garantías contra los sobresaltos que emergen desde las profundidades de nuestro horror y de nuestra capacidad de odio. Lo mejor de nosotros, lo que ha de rescatar el porvenir de nuestra especie (si tiene porvenir, y existen serias señales que nos invitan a dudarlo), se desarrolla en equilibrio, y sin red desde luego, aunque no lo advirtamos mientras nuestra conciencia vive una cotidianidad alejada de los escalofríos de esa fiebre que llamamos las situaciones límite, esa fiebre que puede reintroducirnos súbitamente en el delirio. La serenidad es funámbula. Ella casi nunca lo sabe, pero tal ignorancia jamás le servirá de escudo. Y desde luego, hay seres cuya serenidad, e incluso cuya capacidad de compasión y de perdón son formidables como las montañas; seres capaces de resistir el dolor y la pérdida, la perplejidad y la desgracia, hasta límites tan impetuosos que el lenguaje ha tenido que hallar una palabra inconcebible para denominarlos: es la palabra *santidad.* Pero esa fortaleza inusitada, esa resistencia abismal a volver al abismo de la lóbrega infancia de la especie, esa contundencia de alma, de verdadera fe en la mejora de los hombres, ¿cuántos de nosotros podemos vanagloriarnos de tenerla? Si nos hacen esta pregunta en la tertulia del café, en el bar de la esquina mientras se toma una cerveza, casi todos nos sentiríamos autorizados a responder que sí, que yo, sin ir más lejos; que la cultura ha trabajado a nuestro corazón y que somos, por fin, civilizados. Y respondemos sin mentir a sabiendas: totalmente creemos que somos lo mejor de nosotros. Pura y sencillamente, no es así. Tratamos de vivir, es cierto,

desde lo mejor de nosotros, pero ello sólo nos resulta posible en condiciones favorables, casi privilegiadas. Cuando algo nos sobresalta la conciencia, los viejos posos suben desde el fondo del recipiente y nos enturbian el corazón, la libertad, la cultura, el destino. Incluso ni siquiera es necesario que la desgracia nos ocurra a nosotros: basta el relato de una desgracia ajena, narrado en un lenguaje que resalte lo primitivo de las emociones más nefastas de nuestra tribu, para que, sentados apaciblemente en la butaca de la sala de proyección, una voz muy lejana e intolerablemente testaruda, que no viene sólo del film, sino de la tiniebla de aquella edad de nuestra carne anterior a los apellidos, nos susurre que en algún sitio del laberinto de nuestros pavores estamos abrazados a la ley del talión. Y nos alejamos del film (que tiene, en español, un nombre horriblemente exacto: *Yo soy la justicia),* educados y circunspectos, y tomamos un taxi civilizado, y llegamos a casa, y distraidamente cerramos desde dentro: pero la fiera nos ha precedido: advertimos que si esa violación y ese crimen ocurrieran contra nuestra familia, no es imposible que de pronto se nos pusiese cara de Charles Bronson, nos agenciásemos alguna de las diversas máquinas de matar con que el ingenio humano se celebra a sí mismo, y dedicasemos laboriosamente el resto de nuestros calendarios a exterminar enfermos e infelices, en los cuales sólo podríamos ver que se comportan con sadismo; en los cuales, en fin, no nos consentiríamos tolerar la explicación de que han llegado al crimen quizá desde su propia cuota de desgracia, de horror; de que han llegado a la ferocidad por un cordón umbilical que todavía les une —y a nosotros también— con aquella etapa de la especie en que el mono antropomorfo arañaba en la sombra del porvenir para llegar a *Neanderthal:* un lugar de la evolución donde la soledad, el pavor y las calamidades serían sólo ligeramente menos continuas y nefastas. Quedaríamos en casa, en fin, tomándonos un vaso de leche, cosa que favorece el sueño, y dormiríamos luego con la ley del talión arrebujada en nuestra almohada.

●

Lo divertido de la ley del talión —si ustedes me consienten este adjetivo inoportuno— es que, desde el punto de vista de la jurisprudencia, esa ley representó un paso formidable hacia la moderación del castigo. Es, podríamos decir, el primer escalón del Derecho Penal hacia una jurisprudencia más compleja y más compasiva, y constituye así una fase intermedia entre la jurisprudencia ulterior (que a lo largo de siglos irá afinándose y estimando con atención, por ejemplo, el atenuante) y aquella bárbara extensión de tiempo, anterior al Derecho

Penal, en el que ante el delito sólo se situaba la venganza privada. *Faida,* en latín (la venganza privada), fue durante milenios la única forma de justicia. El talión, esa ley de la que alguna enciclopedia nos dice que, examinada con detenimiento, veremos que «tiene su origen en el vehemente deseo de la venganza, que con tanta violencia arrastra el corazón del hombre», esa ley que Montesquieu consideraba «grata a los Estados despóticos», fue sin embargo un elemento en la construcción de la convivencia, un freno a la demasía del castigo en que toda venganza privada podía y solía degenerar, una forma —digámoslo sin sonreír— de aspiración a la equidad. Fue también un intento de desplazar a los castigos desde la furia vengativa hacia la codificación del escarmiento. Creo, no obstante, que la causa de su supervivencia en los rincones tenebrosos de nuestra conciencia moderna —y escúsenme de nuevo el adjetivo inoportuno— no es el conocimiento de que el talión significó en su día un sistema de moderación de la venganza, sino precisamente su vínculo auroral con el instinto de venganza, su proximidad a la ferocidad, la maldad y el horror. En todo caso, en este asunto se entrevera una cordillera de siglos. Esta ley aparece ya en la más antigua de las compilaciones de leyes escritas que nos son conocidas: el código babilónico de Hammurabi, formado veintidós siglos antes de la Era cristiana. Cinco siglos después es recogido por la legislación mosaica. Para los delitos de sangre, los hebreos no disponían de otra ley que la del talión. Aparece en diversos pasajes del *Viejo Testamento.* Un versículo del capítulo XXI del *Libro del Exodo* la define con la implacable exactitud con que ha pasado a formar parte del lenguaje de la posteridad (en este instante, nosotros somos la posteridad): «...pagará alma por alma, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, golpe por golpe». Parece ser que Dios, con estas palabras otorgadas al legislador hebreo, sostiene que el talión pone freno a la cólera del ofendido, y establece que no es decoroso que el castigo lo efectúe la víctima o un familiar de la víctima, de modo personal, sino que debe efectuarse con la mediación y vigilancia de la cúpula de la comunidad. También en el *Levítico* (capítulo XXIV) es terminante la definición: «El que hiriere a alguno de sus conciudadanos, como hizo, así se hará con él. Quebradura por quebradura, ojo por ojo, diente por diente restituirá. Cual fuere el mal que hubiere hecho, tal se le obligará a sufrir.» Con verbo candoroso y preciso, apostilla San Agustín que el talión «no es fomento del furor» sino que existe «para reprimir las llamas de los odios y refrenar los ánimos inmoderados de los que se enfurecen... No para que se vuelva a encender lo que ya estaba apagado, sino para que no se extienda más el incendio de

lo que ardía». El talión está presente en la idea de justicia de todos los pueblos antiguos, de Australia a Roma, de América a Alemania, de Siria a China, desde los pueblos africanos a toda Europa junta. No es lícito aceptar que la ley del talión naciera en una sola de las comunidades humanas y se extendiera desde allí al resto del planeta. Es más sombrío, pero más acertado, conjeturar que esa ley, variante digamos estatal de la venganza, pertenece al patrimonio de pulsiones de la conciencia de la especie, y que surgió en muchos territorios desconocidos entre sí, separados por océanos y por cordilleras. No es lícito tampoco suponer que esta ley fuera constituida y defendida por los miembros más bárbaros de una comunidad y contra la pesadumbre de los hombres más cultos y creadores: Aristóteles nos informe de que el talión fue adoptado por Rahadamante, rey de Siria, famoso por su severidad, y que la habría adoptado por considerar que era la ley más justa entre las existentes de su época, pero nos informa también de que el talión era muy bien considerado por Pitágoras. Romanos, griegos, franceses, españoles... miembros de cualquier otra tribu, africana o americana; el talión, primo hermano, menor y peripuesto, de la venganza, es como un viento circular que recorre el planeta entero. La ausencia de organización de la administración de la justicia y de un sistema de equilibrio entre el delito y el castigo motiva que todos los pueblos, en su infancia remota, adopten hábitos vengativos que prefiguran al talión. Todavía en 1899 Aranzadi escribía que en muchos pueblos la venganza era considerada como un deber sagrado. Era un deber ineludible «vengar la muerte de un pariente muy próximo, y el que debiendo vengarla no lo hace incurre en el desprecio común y se burlan de él las mujeres y los viejos, y si el que deja de tomar venganza es soltero, ninguna muchacha consiente en hablarle, y si es casado, le abandonan sus mujeres». Muy lejos de las comunidades australianas a que se refieren las frases citadas de Aranzadi, en el mundo judaico, la venganza es sancionada en el *Deuteronomio:* «Mía es la venganza y su retribución.» David expresa su gratitud a Jehová porque éste le ha otorgado venganzas. Quizá todos los clásicos reflexionaron sobre este torbellino de yelo. Höffding estima que el instinto de venganza está hondamente aposentado en la naturaleza humana, y va más lejos, al considerarlo como una forma del instinto de conservación y como el verdadero origen de la justicia penal. Esto son palabras mayores: esto nos lleva a sentir o desdén o terror hacia las leyes, o a despreciar a la justicia. Pero las leyes, la justicia, no son, como lo estamos viendo, abstracciones crueles inventadas por unos cuantos perturbados, sino edificios angustiados que fueron erigidos por la perturba-

ción general de la especie, en cualquier lugar de la Tierra. Cuando vemos en la *Escritura* que Dios dijo a Noé y sus hijos: «La sangre de un hombre la vengaré en el hombre; derramada será la sangre de cualquiera que derramare sangre humana», tendemos a creer que somos individuos exquisitos y cultos si agregamos que es horrorosa nuestra herencia judaica. Esto es, sencillamente, una majadería, impropia del animal pensante. Lo cierto es que no existe comunidad sobre la tierra que no porte una herencia de furor y terror; que no existe quizá conciencia alguna (con excepción de ese prodigio que llamamos la santidad) que no contenga entre sus pliegues el pálpito de la ley del talión, sea o no capaz después esa conciencia de llevar a cabo esa manera de castigo, o la delegue en el Estado, e incluso sueñe con que las leyes más modernas y misericordiosas (es decir, más inteligentes) retrocedan a la furia anterior al talión: a la venganza. Comprendo que estas afirmaciones (que estoy dispuesto a retirar si ustedes hacen el milagro de proporcionarme cada día una Prensa menos ensangrentada, y el de conseguir que las puertas de todas las viviendas de los seres humanos no sean tan precintadas por la noche) resultan enojosas, descorteses y poco finas. Pero los hechos son habas contadas, la Segunda Guerra Mundial produjo sesenta millones de muertos, la próxima puede dejar sobre el planeta alguna variación de insectos y, sin ponernos apocalípticos, que tampoco son modos, mientras escribo estas palabras los soviéticos exterminan afganos y un autotitulado enviado del Señor está llevando a cabo en Guatemala, no sólo con la ayuda del Pentágono, sino también con el concurso de una ferocidad a la que tenemos el deber de llamar ininteligible, el exterminio de un pueblo y una de las culturas más prodigiosas del continente americano: la cultura y el pueblo mayas. Esta es, creo, la razón por la que la palabra *tolerancia* se va erigiendo poco a poco en una de las palabras más desesperadamente hermosas y necesarias de la vida: porque existe el horror; no fuera de nosotros, sino en los limos de nuestra conciencia; porque somos testamentarios de toda la hermosura de la aventura humana, pero también del furor y de la venganza, del miedo y la orfandad que una vez se juntaron para edificar una ley que se llama talión. Porque, en fin, a cualquiera de nosotros, en un aciago día, se nos puede poner cara de Charles Bronson.

●

Ustedes podrán pensar ahora: «Este señor, este aguafiestas, simula que habla de la tolerancia, pero en realidad ha venido a hablarnos de cine; este señor, este farsante, no es un pensador; es únicamente

un cinéfilo que, por añadidura, se cree las cosas que le dicen en la pantalla.» Qué más quisiera yo que no ser otra cosa que un farsante en la redacción de estas páginas: significaría eso que, en la misma medida en que yo fuese un embustero, un candoroso y un tragón de películas, los corredores de nuestra conciencia serían menos tenebrosos; el pasado de nuestra especie menos desaforado; el presente, más apacible y ofertivo; y el porvenir, más luminoso y fraternal. Mas si esto fuese así, ¿qué necesidad habría no ya de reflexionar sobre la tolerancia, sino ni siquiera de que la tolerancia tuviera que existir, como ejercicio o como proyecto encaminado a apaciguar las pústulas del mundo? Hablamos de la tolerancia no porque somos cultos, razonables y bondadosos y provenimos de una especie ilimitada y esencialmente perfectible, sino precisamente porque la especie, esencialmente, sigue siendo sombría, feroz y tontiloca; porque la sombra de la ley del talión, desde su barro viejo, nos llena a todos de humedad las manos; y porque la venganza o su deseo no es un manjar de dioses, sino que tiende a ser un descompuesto, podrido y a veces puntual alimento macabro de los hombres. He vinculado la venganza, y la ley del talión (su pariente algo menos maleducado), al tema de la violación, porque sospecho que en el fondo de la violencia y del furor, que en el fondo de la venganza, hay casi siempre accidentes terribles de la sexualidad, transformaciones pavorosas de esa joya del mundo, que es el sexo, en emociones caudalosas y a veces inclementes y destructivas; y que entre los horrores de una sexualidad perturbada o patética y el afán de exterminio suele haber un cordón umbilical por donde vienen deambulando, medio ciegos y llenos de furor y de espanto, los diversos milenios de la especie; y que de esa ceguera, de ese miedo y de esa maldad, cualquiera de nosotros puede, en un instante vil y desdichado, resultar heredero. Este tema, la relación profunda, mineral y prelógica, entre la violencia y la sexualidad perturbada, no es ahora exactamente nuestro tema; pero lo apunto, siquiera telegráficamente, porque creo que subyace en el fondo de la venganza, y por lo tanto en el fondo de la ley del talión, y por ello, en el fondo de la necesidad de que exista, se propague y se instale la tolerancia. Es significativo que resulte tan clara, tan terminante, la venganza de origen sexual; que estemos todos tan dispuestos a comprender, en el secreto de nuestra conciencia, a esas feministas frenéticas que proponen un escarmiento expeditivo para el delito de la violación: cercenarle al violador los genitales. No se trata, señoras y señores, de una interpretación de Charles Bronson en un film norteamericano. Se trata de la impetuosa antigüedad de la materia emocional que habita en nuestro ser; una materia enca-

necida (y condenada a muerte) que suele hacernos la merced de existir dormitando, pero que puede desgarrar sus frenos y convertir a cualquiera de nosotros en una bestia enfurecida, sistemáticamente vengativa: en Charles Bronson, por ejemplo. O en el protagonista de aquel film de Ingmar Bergman, *El manantial de la doncella.* Ya recordáis que en aquel film, infinitamente más bello y quizá más feroz que esta trivial película que se titula tan acertadamente *(Yo soy la justicia),* dos adultos y un niño violaban a una adolescente y la asesinaban después, empujados por el terror. Ya recordáis que el padre de la víctima, un caballero medieval, vive como una ceremonia el proceso de la venganza. El baño de purificación, la majestad del gesto, la lentitud, inexorable, de su preparación para ese crimen triple, todo es en él ceremonial, sagrado. Todo es allí destino. Cuando conviene a la estructura del relato, el vengador asesina, uno tras otro, a los tres asesinos de su hija: a los tres violadores. Incluso al niño: sistemáticamente, sin ninguna piedad y sin vacilación, despacio y como urgido por los susurros de los dioses, lo aplasta, lo extermina. ¿Pero estamos ahora hablando de tolerancia —de intolerancia— y hablando del talión, o seguimos platicando de cine? Lo cierto es que ese film de Bergman no es más que una variante de una balada folklórica, antiquísima desde luego, y aún existente en tierras nórdicas. La balada se llama *Las hijas de Töre en Vängue* y de ella se conservan hoy veintisiete versiones, según el testimonio de Ingmar Bergman. Es, como ya se ve, un asunto muy viejo y duradero. Y el éxito del film de Bergman no prueba únicamente su genio narrativo y la fascinación que propaga un artista: prueba también que la violación, y su brutalidad, y sobre todo su castigo, continúan siendo, en la conciencia que llamamos moderna, una reflexión fascinante, una emoción hipnótica. No ya tan sólo la venganza directa, sino también la delegada, la que llamamos Ley, viene sintiendo desde siempre esa fascinación ante este delito concreto, y una satisfacción, mejor o peor encubierta, por la expresión de su castigo.

●

En todas las naciones del mundo, en cualquier época, la violación es castigada. España no será una excepción. El *Fuero Juzgo,* en su primera ley, establece que el forzador sea entregado, con todos sus bienes, en poder de su víctima o de familiares de ella, después de haberles sido aplicados en público doscientos latigazos. En su segunda ley castiga al violador con la pena de muerte. La ley tercera lo condena a ser esclavo del prometido o el esposo de la mujer violada.

La quinta ley castiga al violador de una mujer casada con pena de tormento y pérdida de todos sus bienes, que pasan a pertenecer, por mitad, a la víctima y a su esposo. La ley séptima establece en treinta años el plazo para la prescripción de este delito. En la ley octava el siervo que fuerza a mujer libre es castigado con pena de decapitación. El *Fuero Viejo de Castilla,* en su tercera ley, establece que «Si éste que la forçó se pudier auer, deve morir por ello». El *Fuero Real* castiga con la pena de muerte la violación de una mujer soltera, así como la cometida por varios individuos contra una mujer, fuera cual fuese su clase y condición. En las *Partidas,* la segunda ley preceptúa que puede efectuar la acusación cualquier pariente de la víctima, «e si ellos non la quisieren fazer puédela fazer cada vno del pueblo ante el jubgador». Su ley tercera dice: «Robando algund ome alguna muger biuda de buena fama, o virgen, o casada, o religiosa, o yaciendo con alguna dellas por fuerça, si le fuere prouado en juyzio deue morir por ende, e demás deuen ser todos sus bienes de la muger que assi ouiesse sido robada o forçada.» Y, en fin, todavía en el Código de 1870, la ley trataba «penalmente como autores a los ascendientes, tutores, curadores, maestros y cualesquiera personas que, con abuso de autoridad o encargo, hubiesen cooperado como cómplices a la perpetración del delito». Ignoro cuál es la normativa jurídica actual, en el nuestro y en otros países, en torno a esta forma del crimen. A los efectos de esta reflexión sobre el contencioso antiquísimo entre la ley del talión y la aventura de la tolerancia, quizá no merezca la pena averiguar lo que dicen las leyes actuales. Por un lado, sabemos que tales leyes, siempre o casi siempre, son consideradas como demasiado benignas por las mujeres víctimas de la violación y por sus familiares, especialmente los varones. Por otro lado, sabemos que aunque las leyes, en los últimos siglos, en los últimos años (en España la abolición de la pena de muerte, por ejemplo, es, como sabemos, muy reciente), vienen haciéndose progresivamente más complejas, afinadas y compasivas, lo que aquí importa es la sospecha, y casi la evidencia, de que los ciudadanos, en un instante límite de la conciencia, podemos desprendernos del ropaje en que consiste la progresiva complejidad y benevolencia de la cultura, podemos alejarnos del abrigo que es la parte más piadosa de nuestra civilización y regresar precipitadamente al frío glacial del furor y del odio. Las leyes, sobre todo en países democráticos, parecen confiar en los porcentajes de bondad de las comunidades, y nosotros los individuos estamos, en condiciones llamémosles normales, dispuestos a sancionar ese proceso de flexibilidad de nuestras leyes; pero sabemos que un terremoto que sacuda a nuestras emociones

puede llevarnos a izar la vetusta bandera de la ley del talión. Incluso aunque se trate de la venganza de una desgracia ajena. No solemos demorarnos a pensar sobre estas regresiones selváticas que, sin embargo, suceden prácticamente cada día. Aludiré, y con ello acabaré esta charla, a un caso concreto y cercano, que no es una película ni sueca ni norteamericana, aunque es dado vaticinar que pronto será un film alemán y que obtendrá abundante asistencia de espectadores en cualquier sala cinematográfica en la que se proyecte, y eso no sólo porque se encargarán de ello los expertos de la publicidad, sino ante todo porque el asunto visible de ese film será el de la violación de una niña de siete años, y el asunto invisible será, posiblemente, la defensa, descarada o subliminal, de la ley del talión.

●

En la mañana del día 5 de mayo de 1980, un enfermo sexual, llamado Klaus Grabowski, camina por un parque de Lübeck, una pequeña ciudad de la Alemania occidental. Descubre a una chiquilla rubia, la invita a ir a su casa ofreciéndole jugar con sus muñecos. En la casa, el maníaco bebe de forma compulsiva hasta excitar su sexualidad atormentada. Comienza a acariciar a la niña. Anna empieza a gritar. El maníaco, aterrado, le amordaza la boca con la mano, la arrastra a un dormitorio y, con la media de una antigua amante, la estrangula. Intoduce el cadáver en una caja de cartón y lo esconde. Horas después la policía detiene en un bar a Grabowski y descubre el cadáver de la niña. Diez meses más tarde se iniciará el juicio contra ese perturbado asesino. En ese tiempo, la prensa de Alemania occidental en bloque y la prensa amarilla de Occidente irá informando a la opinión de los pormenores más recónditos de todos los protagonistas. Cuando el día 6 de marzo de 1981, Marianne Bachmeier, la madre de la pequeña exterminada, ejerce la ley del talión y convierte a un pertubado en un cadáver, los ciudadanos ya conocen, por un lado, todos los atenuantes de Grabowski y, por otro, algunos pormenores de la vida personal de Marianne, pormenores que, por lo general, no suelen ser bien acogidos por el puritanismo de las sociedades modernas. Y sin embargo, cuando se inicie el juicio contra Marianne Bachmeier, una suscripción popular habrá reunido el dinero de los gastos de la defensa, y ella misma recibirá una impetuosa cantidad de telegramas de adhesión y de ánimo. Se trata de los mismos ciudadanos que han sabido, posiblemente con severidad o al menos con desasosiego, que Marianne Bachmeier había residido en una comuna, consumido drogas, entregado en adopción a sus dos hijas

anteriores, viajado precipitadamente de un amante a otro amante a lo largo de varios años y, en general, observado una moralidad poco aconsejable en «una sociedad decente». Y se trata, también, de la misma comunidad que ya ha sido informada de que Klaus Grabowski, el exterminador más tarde exterminado, en su infancia solía esconderse para vestirse con ropa de mujer; de que más tarde fue exhibicionista ante niños varones; de que solía coleccionar y contemplar catálogos de ropa interior infantil; de que, con poco más de veinte años, intentó por primera vez violar a una niña; de que, tras un año de prisión, y por consejo médico, se dejó castrar para evitar cualquier otra tentación que lo llevara de nuevo a la prisión; de que, en fin, este desventurado criminal había declarado haber estrangulado a Anna «por miedo a que me denunciase y me volvieran a meter en la cárcel». La vida de este desdichado había sido atroz desde la misma infancia. Ahora estaba ante los jueces para recibir el castigo de las leyes de la comunidad. «Marianne Bachmeier —escribe un informador español— se encontraba presente. Los dos primeros días se dedicaron a la reconstrucción de los hechos. Marianne, con una palidez mortal, escuchaba el escalofriante relato. El tercer día del juicio, la sala se encontraba abarrotada de gente. El acusado ocupaba un sitio a la derecha del tribunal. Marianne se había sentado a escasos cuatro metros del acusado. No habían transcurrido diez minutos cuando se levantó con decisión, y una pistola Baretta, calibre 22, apareció en su mano. Ocho veces disparó y ocho impactos de bala se enterraron en el cuerpo del carnicero.» Carnicero era el oficio de Grabowski, que aquí parece transformarse en una condición. Así debieron de pensarlo la madre de una niña asesinada a los siete años de su edad; buena parte de la comunidad que, al cooperar después con dinero para la defensa de Marianne, parece desdeñar cuanto se sabe sobre el infierno laborioso y tenaz del perturbado, y quizá buena parte de los más de cien periodistas presentes en el juicio iniciado contra Marianne. ¿Por qué ese número tan alto de servidores de la información? Matar a un hombre no es noticia. La noticia, en realidad, era otra: la presencia de la venganza, el despertar de la ley del talión, la permanencia de las cavernas en la época de la cirujía plástica, los satélites espaciales, la cibernética y las salas de proyección cinematográfica..., en las que a veces podemos contemplar cómo uno cualquiera de nosotros —lo repito: uno cualquiera de nosotros— es sacudido en el lugar más viejo de la especie a la que pertenece, se desprende de toda la cultura y toda la piedad y, desnudo y salvaje, se precipita a la venganza, enfurecido de extrañeza y de espanto, y aullando de nostalgia por una edad humana donde reine la tolerancia,

mientras vuelve, otra vez, a levantar la mano con el cuchillo ensangrentado, llorando una lágrima de odio muy viejo por cada lágrima de desesperada esperanza, mientras la mano y el cuchillo bajan una vez más, exterminando a un semejante y pidiendo socorro a la tiniebla del futuro.

*FELIX GRANDE*

Alenza, 8
MADRID

# NOTAS Y COMENTARIOS

# Sección de notas

## IDEAS ESTETICAS Y LITERARIAS DE JOSE CARLOS MARIATEGUI

*«Sobre la mesa de trabajo del crítico revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola.»*

JCM: «Populismo y estabilización capitalista», enero de 1930.

No es fácil encontrar entre los revolucionarios a hombres que, absorbidos fundamentalmente por los objetivos políticos, acuerden al arte y a la literatura una función que vaya más allá de la meramente adjetiva, esa de «adorno espiritual» de nuestras sociedades que les otorgara la ideología burguesa. ¿Cuáles podrían ser entonces las razones eminentemente políticas (además de las comprensiblemente personales) para que en la preocupación intelectual de José Carlos Mariátegui, fundador del marxismo peruano, ocupase un lugar tan importante, privilegiado a veces, la reflexión sobre la literatura y el arte de su tiempo? ¿Qué papel acordaría su pensamiento al trabajo artístico dentro del conjunto de tareas que planteaba a la sociedad latinoamericana y peruana en particular? ¿Qué relación pudo establecer entre las lucubraciones de los vanguardismos de moda y las necesidades de las masas peruanas, obreras, campesinas, indígenas? ¿Qué lugar confirió, en el seno de lo que él llamó «la creación heroica», a esos objetos complejos, alejados de las cuestiones prácticas y urgentes, y en ocasiones del terreno americano, como eran las obras literarias en las que tantas oportunidades y con tanto cuidado se detuvo? ¿Qué articulación, en fin, qué vinculación, entre uno y otro mundo?

## LA «ESTETICA MARXISTA»

Si aún hoy resulta problemático hablar de una estética marxista, más discutible sería considerarla existente hacia los años treinta. Lo que después de costosas tentativas y de simplificaciones sucesivas había arrojado la lucha de tendencias artísticas y político-culturales, era la imposición de una de ellas: la que se apoyaba más en la observación de obras del pasado que en las necesidades espirituales del mundo a construir. De éstas, se recogía sólo la inmediatez, la tranquilizadora ilustración de los cambios; de aquéllas, las recetas de un arte que apenas si trasponía tímidamente los umbrales del naturalismo.

El debate, sin embargo, fue vigoroso y rico en polémicas a las que no pudo ser ajeno Mariátegui. La existencia de numerosas corrientes estéticas en el seno de la revolución en desarrollo, tendencias que competían sin eliminarse, constituyó un rasgo distintivo de los primeros años de poder soviético. El deseo manifiesto de todos los grupos era el de participar en las tareas revolucionarias, pero muy diferentes los caminos que pregonaban por ejemplo los miembros de los Productivistas, con su consigna «¡Abajo el arte, viva la técnica!», del que habían elegido meses antes los firmantes del Manifiesto del Realismo, vitalistas y actuales. Por aquel entonces, Lenin polemizaba duramente con el Prolet Kult, considerando que la cultura del proletariado era heredera de la suma de conocimientos alcanzados por la humanidad toda, y no una creación «ab ovo» como aquellos pretendían, y el Frente de Izquierda de las Artes pugnaba por ofrecerlo a las masas mientras sostenía la renovación total de las formas. Bullía, pues, la desemejanza, y el propio PCUS reconocía y consagraba la pluralidad al sostener en su Resolución de 1925 que «la noción de clase en las bellas artes en general y en literatura en particular, se expresa en formas infinitamente más variadas que, por ejemplo, en política».

Es sabido que con posterioridad toda esa permisibilidad y esa riqueza se fueron apagando, y que el Primer Congreso de Escritores Soviéticos escucharía el informe de Zhdánov con el que de manera oficial comienza el llamado «realismo socialista», cuyas consecuencias sufren aún hoy el pensamiento teórico marxista y la producción artística de la mayoría de los países socialistas. Dicha teoría no ha ido imponiéndose al pensamiento revolucionario en una forma pacífica, pero resulta doloroso constatar que cada vez que ella ha librado batallas frontales y continuas terminó venciendo. Y quizá ello suceda no solamente porque se haya valido del poder del Estado. Lo más dramático es el hecho de que los políticos revolucionarios no tardan en

convencerse sinceramente de que el arte y la literatura deben cumplir una función precisa: reflejar las luchas de su tiempo de un modo más o menos puntual, más o menos acrítico, más o menos entusiasta. Y, para no olvidar la «técnica», que esa trasposición debe elegir caminos directos, sencillos, transparentes, comprensibles en suma. Basta recorrer algunas de las numerosas páginas que José Carlos Mariátegui dedicara a la produción artística y literaria para comprobar la distancia que lo separó de tales concepciones. Esta constatación nos permite valorar en toda su magnitud la precocidad y la originalidad de sus aportes en este terreno.

## OTRA DIMENSION DE LA ESTRUCTURA

Lo primero que llama la atención, si observamos el conjunto de la obra del «Amauta», es el espacio cuantitativamente alto que dedica a la obra de arte, como si él diera cuenta de una dimensión de la sociedad que otras producciones teóricas no alcanzarían a revelar. Y luego, evidentemente, el contenido mismo de sus reflexiones sobre la creación. Ella no constituye de ningún modo la simple ilustración de una supuesta realidad concreta, el marco más o menos bello que recubre valores y esencias que la trascienden, la forma, en fin, de una materia-otra. La obra de arte es, por el contrario, el lugar donde la significación tiene su centro autónomo, desprendida de otras contingencias y de otras servidumbres hacia «lo real», porque lo real es ella misma y desde esa materialidad opera sobre el medio. «La ficción —escribe— no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte» (1).

Mariátegui comprende ese carácter dialéctico de la práctica artística, que a la vez que reproduce una realidad produce otra distinta, la que se integrará al mundo y hará parte de él como componente de su estructura. Ese doble carácter de la obra de arte (al que contemporáneamente se referirá la más moderna crítica marxista: Kosik, Fisher, Fortini, entre otros), es el que le permitirá afirmar que «Pirandello nos conduce a una revisión de nuestras ideas sobre la ficción y la realidad. En su literatura, los confines entre la realidad y la ficción se borran mágicamente. Pirandello se obstina en convencernos de la

---

(1) José Carlos Mariátegui: «Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno», en *El artista y la época*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1970 (4.ª ed.), p. 186.

realidad de la ficción y, sobre todo, de la ficción de la realidad» (2). Y es su intuición del valor que puede alcanzar ese dominio de lo real que es la ficción la que probablemente le hace considerar a ésta como un campo privilegiado, justamente por su independencia, por su carácter también generativo, para acceder a un mayor conocimiento de la llamada realidad real. «Los personajes de la fantasía —nos dice en el mismo trabajo— no son menos reales que los personajes de carne y hueso. Son a veces más reales, más interesantes, más trascendentes» (3).

En el artículo precisamente titulado *La realidad y la ficción*, luego de afirmar que «la fantasía recupera sus fueros y sus posiciones en la literatura occidental», comenta la tesis de Wilde sobre el origen de la naturaleza, tesis retomada y exagerada por Massimo Bontempelli en lo que Mariátegui denominará «una bizarra teoría bontempelliana», ya que la misma se funda en el nacimiento imaginativo de los reinos vegetal y animal, y en el carácter repetitivo y cíclico de un proceso que se habría «cumplido muchas veces». Es con la crítica a dicha teoría, que parece producirse un interesante recentramiento del tópico en el pensar de Mariátegui. Al calificar a Bontempelli de «pirandelliano», al sostener su fundamental inverosimilitud, y al decir que, en un caso tan caricatural como éste, se invierte «el orden natural del mundo», Mariátegui avanza en su concepción de la ficción, puesto que tal inversión es para él propia del arte y con ella comienza a derrotarse lo que llamará «el prejuicio de lo verosímil».

Para nuestro autor la ilusión referencial que crea la obra no es necesariamente la condición de su valor y de su sentido social. El arte produce su propia verosimilitud interna y es desde ella que actúa sobre la realidad. La percepción de Mariátegui es en este sentido mayúscula, al afirmar que «el prejuicio de lo verosímil aparece hoy como uno de los que más han estorbado al arte. Los artistas de espíritu más moderado se rebelaban violentamente contra él. ... Liberados de esta traba, los artistas pueden lanzarse a la conquista de nuevos horizontes» (4).

Ante la elección que se ofrece entre la copia, la reprodución, y aún la representación, por una parte, y la invención más absoluta, por otra, Mariátegui toma partido por la segunda, tanto para el ejercicio de un arte auténtico como para el desarrollo de una visión más ajustada de la misma realidad. Llega así a afirmar que «el realismo nos

(2) *Id.*, p. 184.
(3) *Id.*, p. 184.
(4) José Carlos Mariátegui: «La realidad y la ficción», en *El artista y la época*, ed. cit., página 24.

alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía» (5).

Ciertos tramos de este razonamiento merecen destacarse, pues confieren al problema un interés de tipo general. Como escribe al comenzar la nota, en Wilde se trataba de una «concepción de las cosas y del arte». Dicha visión llega a ser esencial para el arte, y la más apta para acercarnos a la objetividad del mundo: «...la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve de bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama» (6).

Tales ideas retornarán una y otra vez en sus trabajos. Escribiendo sobre Vicente Blasco Ibáñez, afirmará en 1928: «Blasco Ibáñez jugó siempre a las cartas más seguras: la democracia, el capitalismo, la Entente, la victoria de la Justicia y el Derecho, la novela realista. No podía fallarle ninguna de estas cartas, a menos que viniese la revolución, perspectiva absurda para un hombre tan optimista, casi *panglossiano»* (7). Y poco tiempo después, comentando *Los Artamonov*, de Máximo Gorki, insistirá: «El superrealismo es una etapa de preparación para el realismo verdadero. Llamémosle, más bien, adoptando el término de René Arcos, infrarrealismo. Había que soltar la fantasía, libertar la ficción de todas sus viejas amarras, para descubrir la realidad» (8).

## EL ARTISTA Y LA EPOCA

Es claro que tales reflexiones no provenían solamente de la especulación teórica; se debían, sobre todo, a la observación y al estudio de las condiciones materiales en que se ha desenvuelto, en todo tiempo, la actividad creadora, y que son las que llevan al artista a ser un opositor objetivo del «mundo tal cual es». Ellas explican la necesidad de valerse de la construcción de objetos que contradigan al universo hostil, y es allí donde Mariátegui ve el camino abierto para que la

---

(5) *Id.*, p. 23.

(6) *Id.*, p. 23.

(7) José Carlos Mariátegui: «Vicente Blasco Ibáñez», en *Signos y obras*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, pp. 129-130.

(8) José Carlos Mariátegui: «Los Artamonov, novela de Máximo Gorki», en *Signos y obras*, ed. cit., p. 86.

más audaz fantasía, desde el máximo alejamiento, desde los más osados y disparatados ángulos, impugne con toda su carga subversiva posible el mundo cotidiano, y dé en el centro de esa realidad que tanto le preocupa.

En el trabajo «El artista y la época», publicado por primera vez en *Mundial* en octubre de 1925, revela Mariátegui los principales ejes de esa relación antagónica. En cinco cortos capítulos (el mayor tiene poco más de una página) describe y resume la condición social del artista en sociedad dividida en clases, y traza con singular lucidez los rasgos esenciales de su situación. Comienza por hacer un análisis de las quejas del artista contra la sociedad que «no le hace justicia», y de sus motivos que, siendo personales o egoístas, no son arbitrarios: «La obra de arte —explica— no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario.» De allí se deriva su ubicación bajo el capitalismo: cortejado en la medida en que sirve a los valores de «un arte consagrado por sus peritos y tasadores» y donde «los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados», el artista se sitúa entre los descontentos y hasta entre los más enconados enemigos de ese orden al sentir heridos «su vanidad generalmente desmesurada, su orgullo casi siempre exorbitante», pero también ilegítimamente «oprimido su genio, coartada su creación». La errónea consecuencia que el artista infiere de ese estado suele ser, empero, la de una protesta reaccionaria contra el orden burgués: «Escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo», dirige su mirada hacia el pasado y reivindica los valores del mundo feudal. Mariátegui resume entonces la actitud de este orbe para demostrar lo ilusorio de tal postura. Allí «la creación artística constituía uno de los fundamentales fines humanos, en la teoría y en la práctica de la época», pero la voluntad del creador, dependiente hoy del dinero, estaba sujeta a los deseos y mandatos «de una casta». Frente al capitalismo, a la «civilización de la Potencia», es equivocado oponer la ilusión de «una sociedad de dulces mecenas», ya que también ésta desconoció y hundió a artistas muy valiosos mientras entronizaba a mediocres, y ello quizá por conveniencias cortesanas no más altruistas que las del burgués.

La descripción ofrece numerosos aciertos específicos, pero tal vez lo más notable de su análisis provenga del enfoque mismo, del punto de mira en que el autor se coloca y de la metodología que aplica, los que le permiten ese pasaje no vejatorio entre la subjetividad del creador, muchas veces extrema, y las condiciones reales, muchas veces invencibles, que el medio le opone. La comprensión mariateguiana no mira al artista desde fuera, desde ese sitio en que acostumbra

emplazarse el político cuando, con extrañeza, observa al sujeto desubicado y poco ubicable social y políticamente, al hombre más o menos misterioso, al ciudadano más o menos prescindible, que suele representar a sus ojos el artista. Por el contrario, es a partir del interior de una actividad indudablemente distinta, y que obedece a leyes e inquietudes específicas, que Mariátegui establece el equilibrio de las relaciones entre uno y otro campo, y eso le permitirá anotar, en uno de sus últimos artículos: «Autonomía del arte, sí; pero no clausura del arte» (9). Percibe que además de su lugar individual, más o menos estimado, más o menos olvidado, el artista ocupa un espacio social, y desde él imprime su marca cuando se da a la tarea de crear mundos que difieren del llamado mundo real. Pero Mariátegui combina ambos momentos en el instante material por excelencia: aquel en el que el creador intenta construir su obra, que no es sino el del desenvolvimiento de su propia humanidad. Allí, cuando el artista «no ambiciona sino realizar su personalidad», la sociedad burguesa reprime su libertad, lo confina, perturba e impide su producción, y hace por eso de él un opositor objetivo: «A veces el artista no demanda siquiera que se le permita hacer fortuna. Modestamente se contenta con que se le permita hacer su obra. ... Pero también esta lícita ambición se siente contrariada. El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morirse de hambre» (10).

## EL POPULISMO

Indiscutiblemente, la propia experiencia creadora de Mariátegui tiene que haber contribuido al afianzamiento de esta visión, aunque no, claro está, a su existencia. Es conocida la atención que prestara desde sus inicios al trabajo literario personal, así como su «proyecto de una novela peruana», para realizar el cual esperaba «sólo un poco de tiempo y tranquilidad» (11).

Entiendo que con esa experiencia personal puede haber coincidido la necesidad política inmediata, por el hecho de haber tenido que enfrentar tan tempranamente (quizá como ningún otro marxista de su época en Latinoamérica) a un movimiento populista calificado y crecien-

---

(9) José Carlos Mariátegui: «El balance del suprarrealismo», en *El artista y la época*, ed. cit., pp. 47-48.

(10) José Carlos Mariátegui: «El artista y la época», en *El artista y la época*, ed. cit., página 13.

(11) Carta fechada el 18 de febrero de 1930, dirigida a Enrique Espinoza, y citada en la «Nota preliminar» de Alberto Tauro, en: José Carlos Mariátegui, *La novela y la vida*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1967 (3.ª ed.), pp. 15-16.

te, el APRA, frente al cual había que esforzarse por encontrar y mantener el lugar del pensamiento revolucionario en todos los terrenos y también, lógicamente, en el cultural. En ese sentido, no parecen gratuitas sus prevenciones contra el populismo, ni solamente dirigidas a rechazar el fenómeno a escala europea. Así como en su momento lo haría Antonio Gramsci (12), Mariátegui, en un artículo que aparece en 1930, observa el fenómeno francés y sostiene: «el populismo se presenta, de este lado, en estricta correspondencia con la política de estabilización del franco. ... Para la burguesía, subconscientemente o conscientemente, la novela no es sino una rama de la industria, un sector de la producción. Por cierto relajamiento de la organización industrial, se estaba produciendo casi únicamente una novela de lujo. La novela popular era abandonada a los autores revolucionarios o fabricada con viejos moldes, con gastadas matrices. Hay que prevenir la pérdida de una parte del mercado lanzando una nueva manufactura, que tenga en cuenta la evolución del gusto y las necesidades de los consumidores». E, inmediatamente, la síntesis de la idea que será después expuesta por el propio Gramsci: «No es a causa de un honesto retorno a la objetividad y al realismo que surge el *populismo*. Entenderlo así, sería caer voluntaria o distraídamente en un engaño. El *populismo* se caracteriza íntegramente como un retorno a uno de los más viejos procedimientos de la literatura burguesa» (13).

## LA NUEVA CREATIVIDAD

Pienso que aquella experiencia personal de creador, y estas necesidades políticas inmediatas, explican algunas de sus posturas, pero no impiden registrar en el conjunto de su obra una concepción más profunda: la que tiene que ver con la totalidad de tareas que Mariátegui planteó a la sociedad de su tiempo, y aún con la forma de las mismas.

El facilismo, el provincialismo, el conformismo ante las diferencias regionales, el tipismo, el ahondamiento de los rasgos de atraso antes que su intento de superación, debían contar entre las primeras de sus preocupaciones en el terreno de la creación artística y literaria. Atento a los cambios que a partir del futurismo italiano, los vorticistas ingleses, el grupo De Stijl en Holanda, el Blaue Reiter alemán, van

---

(12) Cf.: Antonio Gramsci: «Las tendencias populistas», en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1961, pp. 152-153.

(13) José Carlos Mariátegui: «Populismo literario y estabilización capitalista», en *El artista y la época*, ed. cit., pp. 34-35.

sacudiendo el panorama artístico de las primeras décadas del siglo, deduce de estas manifestaciones signos fundamentales de los cambios que plasmará la época, complejos fenómenos espirituales y no simples fenómenos literarios, como lo dirá expresamente del surrealismo (14).

La concepción de la modernidad, que contra viento y marea sostiene Mariátegui, le permite ver en las tradiciones campesinas, «conservadoras y supersticiosas», el caldo de cultivo para las clientelas reaccionarias; en el regionalismo, un «hábito que decae poco a poco»; en el nacionalismo, «una faz, un lado del extenso fenómeno reaccionario»; en la ciudad, el lugar en que «el espíritu revolucionario reside siempre», puesto que es allí donde «el capitalismo ha llegado a su plenitud y donde se libra la batalla actual entre el orden individualista y la idea socialista» (15). Mariátegui observa la entrada del mundo en la hora presente como una internacionalización veloz e implacable, mediante una comunicación que terminará ligando indisolublemente el planeta. Y, dentro de ese proceso, ubica el papel del arte de la época: «cada día es mayor la rapidez con que se difunden las corrientes del pensamiento y de la cultura. La civilización ha dado al mundo un nuevo sistema nervioso» (16).

Es evidente que los clichés folklóricos, los tipismos populistas, los regionalismos turísticos, no podían tener cabida en tal temperamento. Sí, en cambio, las vanguardias artísticas y literarias, sentidas como las más aptas para representar el carácter universalista y vibrante del siglo.

En esa actitud, abierta y receptiva ante los nuevos movimientos europeos, creo encontrar un esbozo de respuesta a los interrogantes del principio de esta nota. *El tema de las vanguardias parece articular un pasaje, establecer una vinculación ideológica sustantiva, entre la problemática político social de Mariátegui y sus preocupaciones estéticas,* en ciertos casos aparentemente tan alejadas de aquéllas.

En primer lugar, es comprobable su esfuerzo para evitar una ruptura entre las vanguardias políticas y las artísticas, ruptura que en su tiempo se mostraba ya con signos bastante visibles, y que era dable intuir se acentuaría lastimosamente. En este aspecto, su actividad no sólo fue teórica sino también práctica. Los primeros poemas

---

(14) Cf.: José Carlos Mariátegui: «El grupo surrealista y *Clarté*», en *El artista y la época,* ed. cit., p. 42.

(15) Las citas corresponden a los siguientes trabajos: «La urbe y el campo» y «Nacionalismo e internacionalismo», ambos incluidos en: José Carlos Mariátegui, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy,* Lima, Empresa Editora Amauta, 1964 (3.ª ed.), pp. 45-49 y 50-54, respectivamente.

(16) José Carlos Mariátegui: «Nacionalismo e internacionalismo», en *El alma matinal...,* ed. cit., p. 51.

vanguardistas de César Moro fueron publicados en *Amauta,* y en la revista hallaron espacio los textos de Xavier Abril, de Carlos Oquendo de Amat, de Enrique Peña Barrenechea, de Martín Adán. Más aún: es suficientemente conocido que su revista iba a llamarse originalmente *Vanguardia,* y que pretendía hacer de ella «la revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispanoamérica» (17).

La fractura referida entre las dos vanguardias representaba para un político como Mariátegui una amenaza que en el ámbito latinoamericano y peruano llevaría a hacer perder al campo revolucionario el aporte de individualidades de prestigio e influencia. Pero Mariátegui tenía además una concepción diferente a la de otros marxistas sobre la participación democrática de las masas en los procesos revolucionarios, y no podía escapar a su comprensión que en esas fracturas se manifiesta el viciado de los intereses fundamentales de la revolución: ciertos temas prioritarios para la producción artística y literaria, tales como la libertad de elección y de expresión, la polémica abierta, la subordinación al juicio del público de todo calificativo oficial, la no utilización de medidas administrativas para decidir cuestiones específicas, lejos de ser problemas que conciernen sólo a la «cuestión estética», constituyen ejes esenciales de toda la acción política y condiciones para el avance histórico.

Vinculada a ésta, la que me parece haber sido una segunda preocupación de Mariátegui al abordar las cuestiones artísticas nace de concebir los cambios revolucionarios como el ámbito en que se hará posible toda nueva creatividad, colectiva e individual, y en todos los campos de la vida social. Su idea de una nueva manera de vivir comprende inexcusablemente los nuevos caminos de la imaginación, y éstos a su vez anuncian y exigen otras dimensiones sociales culturales.

Todo lo que de diferente podía aportar una nueva sociedad debería ser interpretado con un arte a su medida. De ahí, creo, su insistencia para mancomunar los dos procesos, las dos vanguardias y, de ser posible, las dos revoluciones. Del mismo modo como, en su propia vida, fueron una y múltiple su búsqueda encarnizada del «mito» y de la «estrella», la lucha por la «gran ficción social».—*GERARDO MARIO* *GOLOBOFF (13, rue Félix Lavit, 31500 Toulouse, Francia).*

---

(17) «¿Qué prepara usted?», en: José Carlos Mariátegui, *La novela y la vida,* ed. cit., página 145.

# ADIOS A SARTRE

Simone de Beauvoir ha dicho adiós a Sartre *. Lo ha hecho porque la muerte de Sartre los ha separado y la muerte de ella no los reunirá, conforme a las convicciones de la escritora. Ha sido bello estar juntos muchos años, y la separación definitiva es aceptada como el final previsible de una relación destinada, como todo en la vida individual, a la aniquilación.

¿Y los lectores de Sartre, los que hemos vivido alimentados de sus palabras estos últimos treinta años, de sus palabras estimulantes y desalentadoras, envolventes y libertadoras, contradicción viviente de un discurso disparado hacia la libertad y que suele ser un pesado grillete atado al tobillo del caminante?

Sartre se ha convertido, a su pesar (¿qué es lo que nos ocurre a pesar nuestro?) en una institución de la cultura burguesa, acaso porque siempre lo fue y los años y las obras no han hecho más que desarrollar un proyecto inalterable y juvenil, contra el cual intentó conspirar el Sartre adulto, pero siempre dentro del epítome del *deviene tí mismo,* donde la vida sintetiza el destino y el proyecto.

En ello coinciden puntos de vista tan dispares como los de François Mauriac y Jeannette Colombel. El primero *(Bloc Notes* del año 1960) dice:

> ... esta amargura, esta desesperanza de un hombre a quien no ha servido de nada tener éxito sólo para sí mismo. Este ateo no se consuela de no haber sabido alcanzar aquí abajo el reino de Dios y su justicia, pero es decir demasiado poco: de haber adquirido la certidumbre de que no hay camino para llegar a él.

Y la segunda, suerte de discípula final de Sartre, acaba de publicar:

> Es una función «Sartre» ser este individuo sin apego institucional que, completamente solo, hace oscilar en la acción una relación de fuerzas y permitir a mucha gente no sentirse perdida, por demasiado aislamiento o excesiva integración: porque *Sartre* existe.

El ateo que no encuentra el Reino de la Justicia y *Sartre* son la misma cosa: la institución de ese escritor constantemente escamoteador de las instituciones que se autoriza como Jean Paul Sartre. ¿Cuál es el resultado de esa dialéctica? Lo que queda de *Sartre* tras la despedida de Simone.

---

* Simone de Beauvoir: *La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean Paul Sartre,* Gallimard, París, 1981, 559 pp.

Hay una infidelidad sistemática en Sartre respecto de todo posible encasillamiento, de toda fijeza categorial que pueda encerrarlo, que termina por ser una suerte de institución de lo infiel. Su provocación regular al Estado, por ejemplo, es una manera de obligar al poder a ponerse en contra. Su activismo voluntarista es un modo de montar episodios de la lucha de clases en medio de una sociedad donde las clases no luchan y la historia corre el peligro de paralizarse, de no suceder. Si yo lucho, hay lucha.

Ser diferente y escapar a las clasificaciones es otro modo de desinstitucionalizarse. De allí la fascinación sartreana por la bastardía, por el ser bastardo, es decir, aquel que degenera respecto a su origen y no puede ser reconocido por los suyos. No responder al reclamo de lealtad de la familia, de la universidad, del matrimonio, de las recompensas literarias, luego de ser hijo de familia, universitario, escritor famoso, pareja. Y, de vuelta, comprender que el bastardo radical, el disidente extremo, no constituye una clase social, ni tan sólo un grupo social, como lo son ciertos marginados. Sartre elige la bastardía y sale a la busca desesperada de un colectivo, porque la bastardía es lo no colectivo por definición.

Estos vaivenes explican también las malas relaciones finales de Sartre con Hegel y Marx: no confiar en ningún dios es lo propio del bastardo, pues Dios es el Padre y el bastardo no se reçonoce hijo de nadie. Tampoco en el dios de la historia, profanización del otro dios, que realiza sus fines en el espíritu absoluto o la revolución, y que traduce, a su manera, la categoría religiosa de la redención.

Ponerse continuamente en cuestión, pensar contra sí mismo, hacer que Sartre desdiga a *Sartre,* lo incomode, lo desubique y le impida consolidarse y existir. Puesto contra sí, tendido hacia el porvenir, el presente absoluto de la institución era, para él, la muerte. Y esta desacomodación sistemática lo llevó, sin querer (¿sin querer?) a realizar el ejemplo de una categoría hegeliana: la conciencia desdichada del intelectual burgués, que vive, como tecnócrata del saber práctico, la contradicción infeliz entre la universalidad del saber y el particularismo de una clase dominante que lo convierte en forma de poder, de modo que cualquier saber, por universal que se postule, propende a incluir al sabio en la clase dominante.

Es claro que de esa categoría hegeliana sale todo Kierkegaard, que engendró a Heidegger, que engendró a Sartre. Sartre, que intentó una relectura heideggeriana de Marx, que fue engendrado por Hegel, con lo que cierra el ciclo.

Giscard d'Estaing, el buen príncipe Creonte de la República liberal, puso de manifiesto su respeto por la institución *Sartre,* finalmen-

te conciencia infeliz de la intelectualidad tecnócrata y burguesa a la que Giscard pertenecía. A un pedido de favor por un amigo, contestó afirmativamente, llamándolo *maestro* por escrito. Sartre no hizo comentarios. ¿Era el viejo señor que, de vuelta de todo, se encoge de hombros? ¿El sabio añoso que homologa comprender y perdonar? Muerto Sartre, Giscard se negó a todo homenaje oficial, explicando que a Sartre no le hubiese gustado recibirlos. Sartre no podía ya decir nada. *Sartre* recibía su confirmación.

Esta incomodidad del intelectual burgués en el seno de la burguesía remite a los grandes próceres, reaccionarios o progresistas, del siglo XIX. Flaubert o Zola. Del primero se ocupó durante casi veinte años, dejando deshilachada su farragosa y divagante biografía *L'idiot de la famille.* Lo fascinaba en Flaubert el ser un niño rebelde de la burguesía que la burguesía intenta recuperar constantemente. De Zola le atraía la oposición solitaria del escritor al poder y la importancia que el poder reconocía en el intelectual de oposición. Como él fundó un *Yo acuso* (también lo hizo con *La causa del pueblo,* otro título decimonónico). Sustituyéndose en Zola, Sartre acusaba: ¿ante quién acusaba? ¿Qué ley infringida invocaba como base de su acusación? Se acusa ante un juez, que es el órgano de un poder. La razón o el proletario, Dios o la Historia, alguien recibe estas acusaciones, que suponen, en último análisis, una invocación a la autoridad.

Cuando inicia la agencia de noticias independiente *Liberación,* la define «un nuevo instrumento para la defensa de la verdad» ... «tribuna de la gente que lo quiere saber todo. Dará la palabra al pueblo». La posibilidad de saberlo todo, la preexistencia de la verdad, el intelectual que da la palabra al pueblo, también suponen relaciones asimétricas desde la altura institucional del escritor. Un escritor que, por exageradas que parezcan sus protestas, es respetado por la policía, que no lo detiene.

El, que siempre quiso ser la no-institución, terminó siendo visto por el Otro (el poder) como la institución *Sartre,* crecida en el medio de la intelectualidad burguesa de Francia, al amparo de las libertades burguesas de Francia.

## HISTORIA DE SARTRE

La última obra sistemática de Sartre —ese escritor de fragmentos de sistemas, de sistemas inconclusos— es la biografía de Flaubert. Esta es el destino de su obra: en cierto modo, en sentido direccional, su obra tiende a Flaubert. Es decir: a un intento de antropología con-

creta, al saber sobre un hombre donde se despliega lo humano. El objeto de la obra es, según Sartre, probar que todo hombre es cognoscible, «siempre que se utilice el método apropiado y que se cuente con los documentos necesarios».

Estas propuestas suenan a candorosas y poco creíbles. El Flaubert sartreano prueba, en todo caso, que ningún hombre es perfectamente cognoscible, dado que es un texto trunco, abandonado por la imposibilidad de llegar a su conclusión. Pero, además, hay otra constante de la obra sartreana —esta vez, una constante existencialista— y es que la existencia es irreductible al conocimiento, que ser y saber no se sintetizan nunca, como ocurre en la lógica hegeliana, que es una ontología. Ya lo dice el autor de *L'être et le néant* y lo sostendrá el de *Critique de la raison dialectique,* cuando identifica existencia y vivencia o lo vivido *(le vécu).*

En 1936, Sartre devora unos mendrugos de Heidegger. En 1940 se adentra en Heidegger a partir de Husserl, lo cual es correcto, porque el uno supone al otro y el otro (Husserl) deviene de Kant. Por eso, en *L'être et le néant* no hay una dialéctica de la totalidad, sino una descripción de la existencia a partir de una lógica kantiana aplicada al fenómeno o los fenómenos de la existencia.

Luego viene el tópico moral dentro del sistema y un existencialista no puede sino hacer una moral del hombre existente, o sea, de la situación humana, lo cual impone ocuparse del sujeto de esa existencia (de ahí el disparo hacia una antropología concreta) y del proceso del cual emerge (y de ahí el disparo hacia una filosofía de la historia). En 1952, Sartre comprende la necesidad de incorporar categorías marxianas a su construcción, ya que no de incorporarse al marxismo, intentando una compatibilidad —en cierto modo, imposible— entre marxismo y existencialismo.

Por ejemplo: el punto de partida del filosofar, que es el yo, supone categorías que le atañen y están fuera de su conciencia, por lo cual se trata de un ego trascendental, al modo kantiano. Pero estas categorías son su ser-fuera-de-sí, no su preexistencia social de la cual obtiene su conformación, como en la concepción materialista histórica. Es el yo quien, tiñendo su accionar de intencionalidad, se dirige a los objetos de sus afectos, que están fuera de él, pero que integran su constelación en el mundo. De algún modo es la conciencia la que determina su dimensión social, aquello que le resulta *lo otro* y no el ser social el que condiciona la conciencia.

Esta dicotomía tiene su recepción en las actitudes políticas de Sartre. Un individualista es un escéptico liberal, poco creyente en la posibilidad de modificar el mundo, como no sea imaginar una radical

refundación de la sociedad, es decir, una utopía. Sartre era liberal por necesidad, en el sentido de no tocar a los demás, en tanto los demás son lo que nos trasciende, pero no nuestra identidad, que es individual. Cualquier tipo de socialismo le parecía invivible. Marx hablaba del pasado y la plusvalía era una categoría inactual.

Esto no quita que Sartre haya sido, en todo tiempo, un hombre concretamente inquieto por los problemas sociales, como el paro o la desigualdad, con una base de civismo laico de sesgo republicano francés, y un moralismo igualmente «inclinado a la izquierda»: rechazo de toda religiosidad organizada, ateísmo, indiferencia ante las normas represivas y las instituciones de la moral filistea, etc.

Este alejamiento de los valores militantes de la burguesía, es decir, de sus objetivos cotidianos, «positivos», fue el primer encontronazo de Sartre con su clase. No como tal, sino como plexo valorativo inválido. Sartre veía a los burgueses no como un colectivo inserto en la lucha de clases, sino como una suma de individuos pertenecientes a una *élite* que practicaban unos valores equivocados, no vigentes para él.

Durante la guerra, cuando lo toman prisionero los nazis, Sartre se ve, finalmente, como integrante de un conjunto, definido por el otro, que es el opresor. Es el «socialismo triste» del campo de prisioneros el que lo convierte al socialismo.

Esta conversión inicia, ya hacia 1940, unas conflictivas relaciones de Sartre con la izquierda organizada: siempre se planteará el problema de lealtad al socialismo realmente existente. Si la URSS es el socialismo, aunque fuera con todos sus defectos, la suerte está echada: hay que estar cerca del PC, defender a la URSS en cualquier opción, desear que gane cualquier guerra. Cuando se descubren las purgas, los fusilamientos sistemáticos, los campos de prisioneros, entonces surge la inquietud de considerar si la URSS es el socialismo o no, si la buena fe debe responder, en último análisis, a esta pregunta: ¿Me gustaría vivir allí, en el «socialismo real»? Cuando Sartre abandona el Rassemblement Démocratique se plantea la soledad política o el esteticismo político, que lo lleva a la conclusión opuesta a la anterior: es bello vivir en los Estados Unidos, me gustaría salvar esa civilización de una guerra frontal con la URSS.

Hay en el fondo de estas relaciones un drama ideológico más grave que el simple conflicto de conciencia del escritor burgués Sartre. La compatibilidad de socialismo y libertad atañe a la posibilidad de pensar una sociedad en que no se den las desigualdades económicas del capitalismo, esenciales para la dinámica competitiva de la burguesía, pero, a la vez, donde se conserven y desarrollen las liber-

tades que son inherentes a la ideología burguesa de la libertad. Una sociedad donde la libertad se funde en la inexistencia de una verdad revelada e intocable, donde nada sea sagrado por oposición a lo profano. Una sociedad que no suponga siquiera la revolución social como verdadera, porque entonces se constituye, inmediatamente, la teología de la revolución y las libertades se eliminan, pues no hay libertad para oponerse a la verdad.

La inquietud sartreana de 1941, cuando se funda el grupo clandestino *Socialisme et Liberté,* es la que se plantean Pietro Nenni en la Italia de posguerra, de algún modo Palmiro Togliatti y, más acá, los eurocomunistas. El PC lo usa a Sartre prescindiendo de su subjetividad y esto termina por fastidiar definitivamente las relaciones entre ambos. Entre los maoístas, Sartre se sentirá tratado como una persona, aunque tal vez la exigüidad del grupo lo constituirá en autorizador del mismo. No persona, sino personaje. A pesar de todo, encontró, al final de su vida, en ellos, la «relación de hombre a hombre» que le faltaba en su época de acercamiento al PC.

Una dialéctica de participación y aislamiento marca las relaciones de Sartre con las organizaciones políticas, lo cual abre la problemática de si es posible la militancia individual del gran personaje o si éste interviene en la política como rector de la ideología. En todo caso, lo que interesa, por ahora, es ver si estos vaivenes afectan o se originan en el pensamiento filosófico del autor.

Una de las innovaciones de Sartre en el campo de la fenomenología es la introducción de la pragmática, instituida en torno a la categoría esencial de *situación:* el concepto es si funciona; si no funciona, no es nada, aparece como un falso concepto. Se es conceptual en un momento del tiempo y un lugar del espacio, encrucijada donde se instaura la historia. El *yo pienso, luego existo,* cartesiano, se modifica y deviene *yo existo porque pienso aquí y ahora.*

Existir y escribir es, en primera instancia, para Sartre, siempre, relacionarse con los contemporáneos, hacer algo en este lugar y en este momento. Como veremos, esto es lo manifiesto y late en ello un anhelo de supervivencia y de posteridad que lo contradice. Pero, en el nivel indicado, lo sartreano es el escribir en situación (aunque cabe preguntarse: ¿cuáles son los límites de la actualidad y la coetaneidad? ¿Desde dónde se puede determinar que algo es de ahora y aquí? ¿Quién está en condiciones de «verlo», o sea, de estar más allá y después?).

El individuo existente es el que crea el mundo a partir de la nada, dividiendo el ser y el no ser en un acto de individuación, defensa ante la náusea que provoca la oquedad ontológica llamada nada. Por

el hombre el ser y la nada vienen al mundo, porque el hombre es la conciencia de esa distinción, a partir de la cual se instaura el proyecto existencial. Pareciera que todo ocurre espontánea y voluntariamente (y Sartre nunca dejará de reivindicar el valor de estas categorías). Ahora bien: ¿cómo conciliar estas propuestas con el marxismo, con su planteamiento de la historia como lo preconstituyente del sujeto, como lo preexistente a cualquier conciencia? Si para Sartre el individuo es el dios del cosmos donde ocurrirá el proyecto (aunque su destino sea el fracaso de la muerte), para Marx la historia es el dios que crea al sujeto y al mundo en que es sujeto, sujetado por las condiciones sociales de vida.

La conciencia sartreana es dramática y propende a la historia en tanto se define como no coincidencia en el seno de esas estructuras del ser que se denominan el para-sí. Allí no se es lo que se es y se es lo que no se es. La clara y distinta percepción de estas disidencias es la conciencia. Pero, al revés, la conciencia es un elemento de inmanencia y aislamiento, un elemento ahistórico (como en Husserl, no lo olvidemos): no hay la conciencia, sino mi conciencia, y nadie puede ser en mi lugar, por lo tanto no hay el ser, sino mi ser. Si nadie puede pasar por otro, mi vida es asunto mío, responsabilidad mía ante mí, antes que cualquier otra cosa. La conciencia, al saberse mi conciencia, me funda y funda mi necesidad moral, pues yo respondo ante mí de lo que hago conmigo.

Entonces aparece el otro y mi historia individual e íntima se complica cuando me siento mirado por el otro, cuando me veo visto. El ser para sí se muestra como ser para otro, objeto de una conciencia ajena (que es, a su vez, objeto para ella como yo soy objeto para mi conciencia). Todo, claro es, a sabiendas de que el otro no es un objeto en sí mismo, sino otra conciencia, equivalente a la mía e inaccesible a todas. El tópico de Hegel de que toda conciencia busca la muerte de las demás, la idea conductora de *L'invitée,* de Simone.

El tema del otro es el jaqueo del Sartre socialista al Sartre individualista, en el sentido de que el ser es la socialidad del ser porque no existe sin la mirada de los otros que lo constituyen en objeto, y sin la palabra *ser,* que viene de los otros, como todo el lenguaje. Pensar es pensar sólo. Entonces, ¿por qué decimos *nosotros?* ¿Es posible pensar de modo que el otro se reconozca èn lo que yo digo y se reconozca a sí mismo al reconocerme y yo me reconozca a mí mismo al reconocerlo? No sólo si es posible, sino ¿es necesario, puesto que si usamos el *nosotros* es porque nosotros existimos? Aunque nosotros seamos nos-otros, la extrañeza del otro dentro de nuestro cercado.

La conciencia, en principio absoluta, empieza a relativizarse, porque, si los demás son capaces de constituirnos en sujetos en tanto nos objetivizan con la mirada que nos sujeta, nuestra identidad como sujeto consciente es relativa a la mirada ajena. Ahí se entrelaza una guerra de miradas que fundamenta el nosotros, ya que la mirada sospecha que esa conciencia inaccesible es igual o, al menos, parecida a la propia, que hay, entonces, un modelo común que no es el origen de sí misma en cada conciencia, sino una suerte de comunidad de conciencias individuales. Esta comunidad ha estado siempre en conflicto con la individualidad aislada del gran sujeto Sartre, cuya subjetividad política, por ejemplo, ha sido desproporcionada en relación con la eficacia política objetiva de sus actos. Sartre, ese sujeto-institución, que ha tendido a autorizarse a sí mismo más allá de cualquier nosotros. Sartre, que dice siempre: «Yo, Sartre».

En la calle, toda mirada es hostil hasta que el otro me dirige la palabra, y entonces la relación cambia: es un vínculo de reconocimiento. Re-conocer es volverse a conocer: el otro se re-conoce en mí, se vuelve a conocer en mí, porque puede encontrar en mí lo que encuentra en él, a partir de la comunidad que nos sostiene.

Esta polaridad se traslada al mundo de la libertad, cuya fórmula sartreana podría ser: el hombre está totalmente condicionado y es totalmente libre. Su libertad es la negación concreta del ente *(étant, Seiende)*, del ser que va siendo, del ser que nos es dado. Negando esto que se nos ha atribuido, somos libres, tenemos la libertad de no ser lo que éramos, pero siempre a partir de eso, es decir, de la condición que rige a nuestra libertad. Valga la paradoja de regir la libertad.

Esta ambivalente libertad (o sea: que vale en sí misma y en tanto, también, está inscrita en las posibilidades de la condición, o sea que también viene de ella) se inserta en una radical no trascendencia de la condición humana. Nada es legitimado desde fuera del hombre, todo es, en ese sentido, contingente. No hay razón de ser de nada, no hay razón para que nada exista. Lo único esencial de la vida es su contingencia, es decir, el hecho de que puede existir o no. Por esto también somos libres. Porque nuestra vida pudo no ser, no ser nuestra, no ser de nadie. Son nuestro quehacer, nuestra facticidad, los que la trascienden como dato contingente y la convierten en nuestra vida, nuestra inherencia, algo necesariamente nuestro, a tal punto que no podrá ser cambiada por ninguna otra vida.

Esta libertad, una vez más, es tomada por Sartre como una categoría moral, que se traslada a otra inmediata: la responsabilidad. Somos responsables de lo que hicieron con nosotros, aunque no podamos

hacer otra cosa que asumir esta responsabilidad. Siempre un hombre puede hacer algo con lo que han hecho de él, y ésta es la medida de su libertad, que concluye en la fórmula: «Soy libre si puedo decir que he hecho lo que he podido.»

Resulta así que el hombre es responsable de la historia ajena, pues responde por lo dado de su condición, suelo de su libertad. Bien, pero ¿ante quién responde? ¿Quién le pide cuentas? ¿Quién le exige esas responsabilidades? No Dios, ni, en principio, autoridad alguna que le resulte exterior. Entonces ¿quién? Si uno mismo es poco y los demás son demasiado, si las autoridades son sospechables y Dios no existe, ¿quién? Es una pregunta de rigor ante la moral sartreana, una pregunta que Sartre, por no haber escrito un libro de moral, nunca ha contestado. ¿Se ha formulado esta pregunta alguna vez?

Tal vez podría decirse que los hombres respondemos ante esa hipotética condición humana, tan difícil de fijar si no aceptamos una esencia intemporal del hombre, una *naturaleza humana.* El Hombre Absoluto es una abstracción y los hombres concretos, juzgándose los unos a los otros, lo hacen mediatizados por las instituciones de la sociedad, o sea, por el poder. La humanidad del hombre sólo se manifiesta alienada y sometida a las instituciones, para lo cual el reclamo de la libertad tendería a recuperar una humanidad original, enajenada por la historia, que es inherente al hombre y, entonces, inseparable de su condición. He allí la dificultad de esta fastidiosa categoría de la alienación, toda vez que parece haberse apoderado de la libertad original del hombre, pero ser, a la vez, lo más característico del hombre. Es decir, que el hombre se caracterizaría por la historia que es alienación y no por la libertad, si por ésta entendemos una cualidad originaria como una suerte de paraíso perdido de lo humano.

Sartre, el libertario de raíz individualista, choca, finalmente, con las antropologías que parten de la alienación como inherente al hombre, sea porque no hay historia sin alienación y lo que define al hombre es su historicidad (Hegel-Marx), sea porque no hay historia sin represión, ni cultura sin malestar, y lo que define al hombre es la cultura (Freud).

Sartre dice: «Yo me encarno, yo deseo», en tanto para el psicoanálisis el deseo es impersonal y previo al sujeto: el impulso *me impulsa* y, por lo tanto, me estructura.

Con Marx, si bien las relaciones han sido más intensas, no han dejado de ser problemáticas, y, finalmente, se resolvieron en ruptura. Sartre leía a Marx en tercero de la Escuela Normal, pero no lo encara sistemáticamente hasta 1952. En 1968, los sucesos de Praga y la montante anarco-freudiana de París lo hacen romper con los países comu-

nistas. En 1974 confiesa a Michel Contat que ya no es marxista (no obstante lo cual trabaja con los maos). En *Situations X* define directatamente al marxismo como una filosofía del poder, comprometida con la legitimación de las dictaduras burocráticas del Este y con la socialdemocracia, vehículo de la penetración norteamericana en la Europa del Oeste.

Es el Sartre libertario, que pone al individuo en la raíz de su libertad y, finalmente, en el origen de sí mismo, al borde del paraíso perdido de la libertad original (de ahí lo de origen), el que, finalmente, cuestiona al marxismo en la postrera conversación con Simone:

> Si se va hasta el fin de los pensamientos marxistas, por ejemplo, hay un mundo necesario, no hay contingencia, sólo hay determinismos y dialéctica; no hay hechos contingentes.

A Sartre, en último análisis, le resulta inaceptable que exista una razón de ser de la historia, ya que ella, toda ella, no es más que una contingencia completa, algo que podría no haber existido en el universo. Es claro que esto pondría en cuestión la categoría misma de lo humano (y, más aún, del hombre concreto histórico). ¿Es el hombre una mera contingencia universal? ¿Es el hombre contingente para el mismo ser humano?

Estos vaivenes también comprometen, con su contradictorio movimiento, la concepción sartreana de la historia.

Podría decirse, por ejemplo, para salir del paso, que Sartre, cultivador de la situación, estaba demasiado inmerso en ella como para preocuparse de la historia en tanto proceso, es decir, como algo que nos ocurre a todos, nos ha ocurrido y nos seguirá ocurriendo. También podría decirse que aceptaba la historicidad como una inherencia impersonal del hombre, porque le preocupaba que sus libros fueron leídos más allá de su muerte. Pero hay algo más.

Si cada hombre es un absoluto para sí mismo, como sostiene Sartre en el punto de partida del razonamiento fenomenológico-ontológico, no hay historia. A su vez, todos estamos en necesaria relación con los demás, de donde nuestro ser no es absoluto, sino relativo. La tarea del existencialismo es, por lo tanto, a nivel de filosofía de la historia, compatibilizar ambas categorías en el seno de un mismo discurso. ¿Lo ha logrado Sartre? Tal vez lo más sartreano de todo sea no lograr nada, dejar los discursos sistemáticos a medio hacer, con una apariencia de cimiento y una realidad de fragmento.

La persona concreta individual del existencialismo es irreductible y, por lo mismo, escapa a la historia. Sabemos de esa persona por una

intuición existencial que, por su parte, es también irreductible. Origen de sí misma, cada vida es una entidad que sólo se comprende, con la instantaneidad y la unidad de la intuición, desde y por sí misma. Sartre, para aceptar el proceso de la historia, tira de Hegel, pero no deja de ser una medida ortopédica. Por ejemplo, cuando dice:

> Al final de la historia se puede dar un perfil, una curva de existencia que es, precisamente, la historia entera... Desde el surgimiento de este Espíritu es posible una dialéctica, por lo tanto también el progreso... que es *la historia de las tentativas infructuosas de totalidad destotalizada.*

Si la historia es, finalmente, una contingencia, no garantiza nada. No sustituye a Dios, inmenso garante del universo y al cual Hegel quitaba de en medio para poner en su lugar al Espíritu Absoluto, saber total tras la experiencia total de la historia, y que Marx traducía a la escatología revolucionaria. También la concepción marxista de la historia la pone como garante universal, ya que en ella ocurrirá necesariamente la revolución y cambiará la calidad del tiempo histórico con el advenimiento del hombre nuevo y el comienzo de la historia propiamente dicha.

Al final, Sartre intentó una síntesis oponiendo dos niveles de universalidades: la abstracta, que integra el discurso del poder (lo universal de la Nación, el Estado, etc.), y la concreta, que está integrada por las comunidades de «hombres de carne y hueso» (¡qué unamuniano!), con sus costumbres, tradiciones, lengua, etc. Entonces ¿dónde ocurre lo universal? ¿En la abstracción, en lo concreto? ¿Qué abstrae la abstracción para llegar a serlo, qué concreto tiene en cuenta?

Esta vindicación de lo universal-concreto se vehiculiza. en el último Sartre, en un espontaneísmo de las masas que convierte a éstas en pueblo por mediación de la praxis. El pensamiento revolucionario nace del pueblo, o sea, de las masas ocupadas en la fiesta de la violencia (secuestro de patronos, etc.). Los trabajadores devienen sujetos de su historia y dan nacimento a una nueva moral.

El Sartre final tendía a la ilegalidad, rechazaba las elecciones *(Elections, piège à cons)* y todo el aparato de la democracia indirecta. Las estadísticas electorales, que serializan y atomizan a las masas, son enemigas del universal concreto, la masa no institucionalizada, la Francia «salvaje» (¿opuesta a la Francia legal de Maurras?), la que es pura espontaneidad y que encuentra su razón en la misma acción espontánea y en la renuencia a todo encuadramiento.

El viejo Sartre, divagando entre la esperanza y una inasible razón histórica arraigada en la acción espontánea de cualquier grupo contra

el poder, cerraba el ciclo abierto en la primera juventud, cuando, con Paul Nizan, vindicaban la violencia (una violencia abstracta, entonces), en tanto Nizan leía, paradójicamente, a Descartes. Eran burgueses descontentos y tendían a lo radical. De ahí que los sedujera la violencia pura y sin condicionantes. ¿Qué otra seducción encontraría el último Sartre en la otra violencia? ¿No era la misma seducción por la misma violencia una manera de escarnecer al abuelo Descartes?

## SARTRE MORALISTA

Sartre nunca escribió el capítulo moral de su filosofía (si acaso habría que buscar una moral existencialista en los textos de Francis Jeanson y Simone de Beauvoir). Por todo esto, Sartre no hizo, tal vez, sino escribir sobre moral. Todo su discurso puede ordenarse en torno a un problema axial: ¿cómo puede el hombre, en una situación concreta, encontrar libremente el criterio que le permita hacer lo que está bien? Una moral que no sea el cumplimiento de un código previo ni el desciframiento de valores eternos y ultramundanos en los hechos de la vida, una ética que, finalmente, propenda a una normativa, pero que sea de aceptación libre y autónoma y no a partir de un poder heterónomo y exterior al hombre. Todo ello implica, ante todo, admitir que el hombre es, a partir de sí mismo y al menos potencialmente, libre, capaz de libertad, de elección de contingencias dentro de la posibilidad.

Revisando su experiencia de meditador de la libertad y de hombre que ha ensayado ser libre, el último Sartre explica el basamento de su moral en el kantiano *Tú puedes, lugo tú debes.* El deber es un compromiso y una elección. Esta parte de la asunción de sí: me asumo y elijo lo que soy para poder actuar. Pero, a diferencia de Kant, que desdeña las contingencias y apunta a una normativa ética universal (el imperativo categórico), Sartre propone una moral de la situación. Partir de la contingencia, de la existencia contingente de cada cual, para llegar, si acaso, a lo universal abstracto.

La contingencia fundamental está dada por el par nacimiento-muerte. El hombre nace por casualidad y sin que ello implique la menor elección. Este nacimiento, a su vez, implica una condena a muerte (¿no connota esta *condena* algo moral? ¿No se condena solamente a quienes infringieron la ley? ¿Cuánto de pecado original y hereditario no hay en esta imagen «judicial» del hombre sartreano, condenado sin delito por el hecho de nacer?)

Sartre hace dar un salto político a esta libertad, en principio individual, intransferible, intrascendente (en el sentido de no trascen-

der de un individuo a otro). De pronto, le parece que, en una comunidad donde no todos son libres, nadie lo es. Vista así, la libertad se muestra como un bien social, como una copropiedad, un dominio común. Ya no arraiga en la contingencia individual, sino que viene al individuo de afuera, del poder. Es el poder el que, oprimiendo a los demás, me impide ser libre. Aunque este poder sea socialista, pues el socialismo se funda en una solidaridad que nace de la necesidad y no de la libertad. La conciencia de clase del obrero no es una conciencia libre, sino que resulta de una situación de opresión, de reconocerla desde dentro del oprimido. Bien, pero ¿qué conciencia podría ser libre si siempre es conciecia en situación, o sea, en condiciones dadas?

Como se ve, las libertades sartreanas son dos y parecen difíciles de conciliar, aunque la una, encerrada en el callejón sin salida del individualismo anárquico, quiera saltar la muralla y salir por la avenida de al lado (la del colectivismo socialista).

¿Moral y política son opciones o son la misma cosa, y cuando se elige una moral se escoge, a la vez, una política implícita?

Sartre no ha resuelto esta cuestión y ha terminado sus días sacralizando cualquier actitud contra el poder, que se convierte, de tal modo, en el polo generador de la moral, o sea, en el mal. Cuando las masas se sublevan hacen el bien, cuando un policía le pega a un estudiante hace el mal, y viceversa. La acción es libertadora; todo partido es opresor, porque supone una jerarquización a partir de los parámetros que fija la ideología partidaria. Sartre propone la acción individual y la asociación de militantes libres (¿militantes libres? ¿Qué cosa hay menos libre que militar, o sea, que actuar militarmente?), algo así como una vinculación sin presupuestos, basada en la atracción mutua, que lleva a discusiones abiertas y a decisiones tomadas por acuerdo de base. Desde luego, no es fácil percibir qué organización política puede montarse sobre tales apoyos, aunque sí la constante preocupación (moral, de nuevo) sartreana por estar con las manos limpias ante el poder. No ser un miembro del poder ni aceptar el poder de sus miembros.

La incompatibilidad de ambas concepciones de la libertad se advierte en otro inciso: si la revolución no ocurre, porque la contingencia no es revolucionaria (las condiciones objetivas no se dan), ¿es posible ser un escritor revolucionario? ¿Lo es por el mero hecho de tener ideas revolucionarias en la cabeza, sentimientos revolucionarios en el corazón, por ser dueño de un libre querer revolucionario?

El intelectual no tiene, ante la revolución, una opción estrictamente política, como no sea que aspire a convertirse en burócrata, caso que

no es el de Sartre. La revolución no le dará más poder, como se supone que lo dará al proletariado. La revolución, para el intelectual burgués, es una opción de la moral burguesa. El *clerc* descontento se dice: «Esta sociedad no me gusta porque choca con determinados valores en los que creo, es decir, los valores revolucionarios burgueses de la libertad, la igualdad y la fraternidad, que no fueron plenamente realizados en 1789.» Entonces, se los endilga al proletariado y luego dice que la clase trabajadora los ha asumido como valores revolucionarios.

Este desfase, como que nace de un malentendido, no tiene solución. El intelectual revolucionario seguirá refiriéndose a sus propias fantasías morales como si fueran proyectos políticos de la clase obrera, confundiendo los dos niveles de fenómenos e imponiendo —de modo autoritario, finalmente— el uno al otro.

En rigor, lo que Sartre intenta construir, acaso sin aclararse demasiado, es la moral pública del intelectual burgués que está en conflicto con la ideología dominante de su propia clase. Una ética de la mala conciencia intelectual de la burguesía, pero no una ética de la praxis revolucionaria.

Es una categoría que el joven Sartre había intuido al concebir *La légende de la vérité:*

> Había la gente que pensaba lo universal, o sea los sabios; había unos hombres que tenían ideas generales, o sea los filósofos y los burgueses. Y luego estaban los pensamientos del hombre solo, es decir tal como yo quería serlo, un hombre que sólo piensa por sí mismo y que ilumina la ciudad gracias a lo que piensa y siente.

En el absoluto de la obra, o sea en aquello en que la obra supera al instante, también hay un principio de moral intelectual, esta vez de sesgo cristiano: hacer el bien es algo absoluto, el bien es revelado y no puede ser afectado por la historia: lo sustraído a la historia es inmortal.

Exigencia como equivalente a inteligencia, proyectos geniales: también hay aquí un elemento de ética, esta vez nietzscheano. El superhombre se exige a sí mismo en función de su genialidad y la impone a los otros, en un ideal de servicio que es, al mismo tiempo, de superioridad natural. Lo genial es un dato, es algo recibido e irrenunciable, como todos los dones.

Con todo, no se trata de que el poder reconozca la eminencia del escritor. Se trata de que la reconozcan libremente los hombres. Sartre ha rechazado el premio Nobel y lo ha hecho con explicaciones harto razonables, si tenemos en cuenta lo precedente. El premio es algo

abstracto, no se concede a la persona de Sartre y, por otra parte, crea una jerarquía institucional de escritores que no se corresponde con la realidad. ¿Es más un escritor Nobel que otro que no lo es?

Sartre ha pasado de una estética de la oposición a una ética del arte como mala conciencia burguesa. Esta parábola va de su juventud a su madurez y el elemento diferencial es la opción por el cambio social. En la estética de la oposición, el mundo de la burguesía aparece como algo detestable, pero que no debe ser cambiado, para poder seguir detestándolo y generando unas obras de arte que cristalicen este rechazo. En cambio, el «intelectual revolucionario» quiere cambiar el mundo para pasar de la oposición a la celebración.

Está claro que ninguna de las elecciones «celebratorias» de Sartre terminaron bien, ya que siempre acabó disintiendo de los resultados que aportaban unos proyectos felices. Disintió de la URSS staliniana y postalianiana, de la Cuba castrista, ¿habría mantenido, de cerca, su admiración por el maoísmo? ¿En qué fue a parar la revolución portuguesa de los claveles? ¿Qué se hicieron los regímenes del Tercer Mundo descolonizado? Podría decirse que la historia lo obligó a mantenerse en una estética de la oposición, una estética muy politizada, consistente en eludir sistemáticamente las amenazas y la seducciones del poder.

Sus posibilidades de acción, ante un planteo antiautoritario tan radical, fueron muy reducidas. Estuvo en asociaciones de defensa de los perseguidos, dio mítines contra la burocratización del PC y los sindicatos comunistas, intervino en casos sonados como el de Heberto Padilla y el de Behar Behala. Soñaba rehacer la unidad decimonónica entre el intelectual y el pueblo, acaso sin reparar que si, probablemente, los intelectuales eran parecidos, el pueblo era otro, y era la historia la que se interponía entre ambos. Su tentación seguían siendo los modelos de Víctor Hugo contra el pequeño Napoleón, Emile Zola contra la Francia antisemita, secretamente, Gustave Flaubert como el idiota de la buena familia burguesa. Le faltaban las barricadas detrás y el feroz poder adelante. Le quedaba la anécdota ilustrada por su presencia en las fábricas y las calles donde ya no ocurre la lucha de clases.

Muchos maoístas se volvieron hacia la religión, y su íntimo amigo del final, Benni Levi, se redescubrió judío. El, no. O tal vez, sí, pero no quiso reconocerlo. Su creencia fundamental era redentorista y se subió a algunas plataformas para predicar la cruzada contra la alienación. Le tocaron malos tiempos, pues las religiones en boga eran otras.

## SARTRE ESCRITOR

El final de Sartre es ágrafo. Quedan sus largas conversaciones con Simone, texto precioso, al lado de sus grandes proyectos truncos y la aceptación de su carácter fragmentario. Hoy, su teatro puede agobiarnos a fuerza de didactismo y sus novelas nos pesan por un exceso reflexivo. Sus largos textos ensayísticos son abusivos por farragosos: nadie que no fuera la gran institución *Sartre* habría encontrado quién se los publicase, y escasos lectores en el mundo pueden afirmar, con lealtad, haber pasado todas sus páginas. Sin embargo, Sartre es el estupendo autor de algunos textos ceñidos y «clásicos» (sé que este elogio no le gustaría, pero a mí sí): *Baudelaire, Qu'est-ce que la littérature?, Les mots,* muchos de sus ensayos breves. Y es bastante para acreditar todo lo hecho por él.

Si ensayó ser un enterrador de la literatura (esta acusación de Garaudy en su etapa stalinista se ha convertido en una coquetería estética) convirtió las exequias en una ceremonia hermosa y nostálgica, que muchos le agradecemos. Somos sus compañeros de clase y cultura los que acudimos a su trabajo fúnebre, defendido por él cuando contesta a los plumíferos de partido diciendo que el enterrador es un trabajador y el sirviente no lo es. Como buen burgués honesto, cree en el valor ético del trabajo. Y muchos, con él, por las mismas razones y raíces.

Finalmente, el absoluto sartreano, lo absoluto del hombre, es estético. Atañe a la poesía y no a la política, pues en la poesía el hombre tiene una intuición fugaz y deslumbrante de ser absoluto. La poesía, entendámonos, como ejercicio constante del fracaso *(échec)* inherente a la vida. La poesía desplaza al viejo Dios de las religiones y la historia, divinidad del fracaso. Ni en la plegaria ni en la revolución está lo absoluto, pero sí en las palabras. Por algo, al autobiografiarse, habla de ellas *(les mots).*

Su héroe infantil, Gotz, que anticipa al protagonista de *Le Diable et le bon Dieu,* es el terrorista que tiraniza a las gentes y quiere el bien. Es la fantasía fundamental de su identidad como escritor. Sólo que él reemplaza el poder político por la tiránica persuasión de las palabras. Y éstas, cuando él las respeta en tanto buen hacedor, hacen el bien por sí mismas, incluyendo en su benevolencia al poeta *(poietés,* hacedor, lo sabemos de sobra).

Hay en Sartre escritor este proyecto de trasfondo religioso, redentorista, de salvar a los hombres por el arte y comprobar que el arte no salva a nadie, pero que es un ejercicio de la libertad. El

escritor tiene su propia duración, que es la utilizada en escribir. El lector tiene la suya: rehabilita lo práctico-inerte que hay en la escritura y hace su texto, haciéndose en él, objetivándose en lo escrito.

Esta confianza en el poder libertador de las palabras abre un conflicto entre el Sartre filósofo y el Sartre escritor. Aquél es lo que Barthes denomina un *écrivant,* y éste, un *écrivain.* La vida es duración, y el filósofo habla de la duración en unos textos que están fuera del tiempo, o sea, que carecen de duración. Lo que fue el problema filosófico de lo temporal se transforma en un libro de filosofía sobre el tiempo. En cambio, en la literatura, el escritor genera un objeto que tiene su duración propia, a la cual se incorpora libremente el lector con su duración personal. Estos hilos de tiempo hacen la historia del texto, su textura, su apertura. Siempre hubo entre los dos Sartres la pelea por utilizar el texto como instrumento de predicación y el servir al texto como objeto final, como espacio de revelación (no en el sentido religioso, sino en el dialéctico de mostrar lo oculto, manifestar lo no visto).

El escritor actúa con su duración sobre la duración del lector, instaurando una suerte de erótica, pues escribir es seducir (otro tema barthesiano). Lo que resulta es un texto como objeto, no un texto instrumental, donde el autor, con su poder, maneja instrumentalmente al lector. El Sartre escritor es quien más efectivamente ha hecho algo por la libertad: la suya y la de los lectores.

El escritor interroga al lenguaje, no lo somete. No lo usa para revelar la verdad del mundo; lo trabaja para que esta verdad se constituya en el texto. Lo dijo de algún modo Aristóteles y lo comentan Gottfried Benn y Paul Valéry: escribir no es decir; es hacer.

> La verdad del mundo... yo la aprendería más combinando palabras que mirando el mundo. Combinando palabras obtendría unas cosas reales.

La verdad no es, entonces, lo que el autor sabe y predica por medio del lenguaje. La verdad es «lo que el objeto quisiera decir», y el escritor conforma con la combinatoria del lenguaje, manifestando aquello que el lenguaje dice más allá de lo que la conciencia del escritor pueda encerrar en sus luminosos límites (he aquí la invención inconsciente a la que Sartre tanto se resiste a veces y, en ocasiones, ejerce admirablemente).

El Sartre que «tiene confianza en el lenguaje» es, a la vez, un Sartre auténticamente clásico y materialista. Clásico, porque tiende a cumplir una fantasía de perfección que late en cualquier invención

artística, si por perfección entendemos la medida del objeto que se colma de sí mismo, y que sólo se patentiza al realizar el objeto mismo.

Materialista, porque en este concebir el arte como un hacer (en la literatura: hacer con el lenguaje) está la verdadera materia con que trabaja el artista: la extensión simbólica, la materia simbólica. El lenguaje no es sólo un sistema de símbolos de papel y tinta que vehiculiza un contenido ideal, en tanto no sensible. Es el productor del contenido, que queda «contenido» en los límites que el propio lenguaje determina. El materialismo aparente y basto del lenguaje-vehículo queda reducido, así, a su verdadera dimensión idealista. Y Sartre, que no ha dejado de sucumbir a este idealismo como a algunos otros, ha sido, por otra parte, uno de los que más ha hecho por el auténtico simbolismo materialista de la literatura moderna.

Y es, también, si se quiere, el Sartre más concretamente socialista, mucho más que el otro, el que intentaba, en teoría, conciliar a Heidegger con el socialismo, o con alguno de los socialismos, imaginarios. Hay en el escritor que hace un ponerse fuera de sí, de modo que el primer contacto con la obra es una sensación de extrañeza. Es el otro el que está ahí, es el otro el que ha hablado, no yo. Pero este otro es reconocido por los otros como yo. En la jerga sartreana: es el *él-yo,* en tanto el primero, el yo que me imagino ser, es el *yo-yo.* La identidad me viene de los otros, que me reconocen en eso que el lenguaje dice a través de mí. Me señalan en eso que está ahí como la seña de identidad mía propia. El ego no está prisionero en la conciencia individual, a pesar de que la conciencia, eternamente renacida, absolutamente actual y fresca, esté allí mismo, a su lado, para documentarlo. El ego es lo que los otros reconocen como mi ego. No estoy en el origen de mí mismo; mi identidad me viene de los otros. Me comprometo en todo lo que he hecho y los demás reconocen, no en el proyecto nacido en el paraíso terrenal del proyecto. Soy mi historia, la que cuentan los otros. Y ésta es la medida social del sujeto, mucho más que la categorización abstracta de clases sociales y rígidas conciencias de clase pensadas por la autoridad exterior del sociólogo.

Este Sartre escritor es, finalmente, el que más próximo está de realizar una lógica dialéctica, es decir, aquella en que la noción incluye la duración, es conocimiento de lo temporal en el tiempo, por oposición al concepto de los racionalistas, que se produce fuera del tiempo, en la estática del saber. El hacer del escritor es duración abierta, a la que, abiertamente, se incorpora la duración del lector. Y juntos hacen(emos) la historia.

## VEJEZ, MUERTE, DIOS

El Sartre que conversa en estos *Entretiens* es, obvio parece decirlo, viejo, enfermo, moribundo. Simone se encarga de detallarlo con cierta fruición dolorista y sádica. Allá Simone. Importan estos detalles para observar en qué medida la experiencia del final, un final mortecino y presente, es objeto del saber sartreano. También esta experiencia. El saber, en general, que nadie más que yo agoniza cuando yo agonizo y que mi muerte sólo me ocurre a mí.

«Es horrible este cuerpo, que te abandona cuando la cabeza sigue sólida», comenta Simone ante el espectáculo de la degradación física —eventualmente mental— de Sartre. Envejecer es aceptar la muerte en el alma, por usar una frase sartreana, es decir, eliminar de la vida la dimensión del proyecto, la calidad del tiempo futuro, reduciendo el existir a una identidad vegetativa consigo mismo, una suerte de presente cíclico, como el de las estaciones del año. «Hoy nada me interesa... Intento encontrar qué decir. Y ya no lo encuentro.» Falta el poder colocarse fuera de sí, es decir, tener intereses. Y falta el poder establecer vínculos con las cosas, con el sistema de las cosas que es el mundo, con la comunidad de los otros. El no poder hacer el gesto elemental de ir hacia afuera corta la posibilidad de «decir algo». Sólo se puede hablar con uno mismo, si por tal entendemos el alma muerta que se mira en el espejo del tiempo congelado, porque aún el cuerpo tiene ojos. Es la hora del balance, el comercio ha terminado sus tráficos.

Es cierto que, otras veces, Sartre desmiente su vejez con una declaración, desmentida, a su vez, por la aplastante crónica de Simone: «No me siento viejo, no me siento diferente del que era a los treinta y cinco años... Jamás me he sentido viejo. Y como mi físico no es el de un viejo clásico —no he tenido ni tengo barbas ni bigotes blancos—, entonces me veo como a los treinta y cinco años.»

Para defenderse de la vejez, el viejo Sartre niega la historia y razona a favor de sus tesis juveniles de *La nausée:* la experiencia no existe, la adición de eventos a lo largo del tiempo no es acumulativa. El progreso personal es un mito empirista del siglo XIX. Detrás del viejo Sartre no hay un código de experiencias fraguado en una serie de máximas de vida, de sentencias. Sólo hay un cuerpo que va mal o va bien (¿esto tampoco es alcanzado por los años? ¿No hay un ciclo biológico de acumulación y desgaste? ¿No inciden en el viejo Sartre los cigarrillos fumados y el whisky bebido por el joven Sartre?).

El antihistoricismo prueba que Sartre murió volviendo al individualismo conciencialista de su primera manera: la conciencia no tiene

edad; sólo el cuerpo envejece. Por eso proclama estar de acuerdo con su pasado, en tanto principios, no en tanto medios o métodos (¿máximas o sentencias?). Como este pasado parece ser terso, carente de contradicciones y, finalmente, estático por falta de proceso, responde a la fantasía de juventud del anciano Sartre, que sólo admite su edad (lo dice a los sesenta y nueve años), en tanto ella acorta las expectativas de tiempo a vivir, o sea, de ciclos de hechos a presenciar.

Tal vez, negar el pasado como tal sea un gesto de desagrado ante él. Y por ello, detrás de la aceptación manifiesta de su pasado, Sartre oculta su desaprobación, de la cual se protege, a su vez, vaciando el pasado de valoraciones, reduciéndolo a hechos neutros del calendario: en tal año ingresé en la Escuela Normal, en tal año estalló la guerra, etc.

Se trata, vale insistir, de negar la historia, en tanto ésta es el presente que se define como emergente y relectura del pasado, que viene de él y va a él, o viceversa. «El pasado enriquece en cierta forma el presente y es transformado por él. Pero éste nunca ha sido mi problema.» O si no:

> El presente es concreto y real. Ayer es menos preciso y en el mañana todavía no pienso... El presente, al pasar al pasado, muere. Ha perdido su valor de ingreso en la vida. Pertenece a ella, puedo referirme a él, pero ya no tiene esta calidad que es dada a cada instante en la medida en que lo vivo, y que pierde cuando ya no lo vivo.

Algo similar ocurre con la idea y la presencia de la muerte. A los once años, Sartre se decretó ateo y respetó toda su vida esta decisión pueril, en los términos de su origen. A los quince años, la inmortalidad del alma fue desplazada por la busca de la inmortalidad terrenal, o sea, la gloria que asegura la posteridad del escritor. Sartre se fue pensando obsesivamente póstumo. Desde luego, se trata de preocupaciones religiosas más o menos enmascaradas: la obra nos salva y nos inmortaliza.

Aquí se abre una rica paradoja sartreana, la que nace de su doble trabajo de filósofo y literato. La filosofía apuesta a ocuparse de las cosas inmortales fuera del tiempo y lo que obtiene son conclusiones provisorias, que el tiempo afecta y deroga. Un sistema supera al otro y su destino es ser superado, aunque esto hace que los unos supongan a los otros. Hegel supone a Kant, que supone a Descartes, etc. En cambio, la literatura se ocupa de lo efímero en el tiempo y propende a lo intemporal, a una suerte de inmortalidad de lo pasajero.

Los datos que nos da Homero sobre su Grecia nos interesan en sí mismos. Leemos a Rabelais como si hubiese escrito ayer. Balzac no supera a Stendhal, ni lo supone.

Ambas plantean la conquista de lo absoluto, porque, tomadas en relación o no con su posteridad, no pueden ser eliminadas del interés de aquellos a quienes no fueron dirigidas, ya que el escritor ni el filósofo pueden ponerse a escribir para sus seguidores en los siglos, aunque de hecho sus obras queden allí para ellos.

Lo más paradójico de todo esto es que Sartre se ha pasado la vida proclamando que escribía para sus contemporáneos, los de aquí y ahora, desde aquí y desde ahora, cuando, en realidad, lo que hacía era construir una obra gloriosa que le asegurase la posteridad y derrotase a su muerte en la tierra. Nuevo ejemplo de las relaciones entre lo manifiesto y lo latente, lo que creemos decir y lo que decimos sin saber. Ateo por respeto a una decisión temprana, Sartre se descubre, de este modo, cristiano más allá de sus principios (principio: comienzo). Emprendió una vida ateísta que llevaba a una forma existencial de cristianismo.

En esta encrucijada de la paradoja se instala una de las reflexiones más agudas del libro y de toda la autocrítica sartreana. Si nos ponemos a privilegiar la situación que nos toca vivir, vamos a terminar admitiendo que ella es muy poco comprensible para los contemporáneos que la vivimos. Sólo en el siglo XXI, por ejemplo, se entenderá bien, por perspectiva y por enriquecimiento del saber instrumental, la situación de los habitantes del siglo XX. Entonces: vivimos situados, pero quienes sabrán bien nuestra situación serán nuestros herederos. Vivimos para alimentar un tiempo que no es el de nuestra situación, que no será nuestro aquí ni nuestro ahora. Vivimos el presente como tal sabiendo que es una excusa para nutrir como pasado el presente de otros.

Es imposible imaginarse no siendo. Es imposible imaginar cómo seré cuando no sea nada, cómo serán las cosas cuando no esté entre ellas. Sobrevivir sólo se sobrevive en la obra, en el ser fuera de sí que carece de conciencia y habita la inaccesible conciencia de los otros, para colmo, conciencia de un tiempo que ya no es el mío. El vínculo que relaciona el hacer hoy una obra que existirá mañana, cuando el autor esté muerto, es un vínculo de fe. Sartre apela al verbo *jouer:* jugarse, apostar (¡oh Pascal, sartreano Pascal!), confiar en uno de los números del juego. Confiar es fiarse, tener fe. Cristiana fe en la obra bien hecha, fe de calvinista, que se salva por sus obras y no por el perdón de un clérigo. La vida es imperdonable, pero es redimible, si por redención se entiende el pago del precio que la

redime; en este caso, la obra humana, la obra de quien se redime obrando.

Las conversaciones terminan hablando de Dios. Sartre dice que él y Simone han vivido despreocupados de Dios. ¿Por qué, entonces, preocuparse de él en las últimas quince páginas? ¿Por qué preocuparse con tópicos afines como su inexistencia, la inmortalidad y la inexistencia de la vejez, suerte de creencia en la juventud instantánea y constantemente renovada del alma? ¿No me preocupa Dios si me paso el día diciendo que Dios no me preocupa?

El ateísmo de Sartre fue una revelación de su infancia, un acto de evidencia de la verdad simétrico al que puede tenerse acerca de la existencia de Dios. Una revelación que no lo sorprendió, ni entonces ni después. La existencia de Dios le pareció siempre una broma que persuadía a mucha gente (entre la cual su honesta familia). Nada menos que eso.

Sartre, en verdad, desplazó a Dios por la percepción sintética del mundo, que no es precisamente la percepción de la conciencia individual, sino la visión de todos los horizontes del mundo (sic Heidegger). Para filosofar como ateo, tomó el punto de vista de Dios. Es decir, introyectó la categoría de lo divino, desacralizándola y quitándole su carácter de existente objetivo y extramundano. En efecto, ¿quién, sino Dios, puede saber cuáles son los horizontes del mundo? ¿Cuál es el alcance de una síntesis que abarque todos sus objetos, rigurosamente *todos?* Sartre reemplaza a Dios por el *homo dei* y proclama —así de simple— que el mundo humano es el mundo material. Y es consciente de la dificultad de su tarea, pues si bien abundan los ateos entre los hombres de ciencia, ninguno de los grandes filósofos puso a Dios siquiera entre paréntesis. Es que resulta difícil hacer una visión coherente del mundo sin una garantía de coherencia, previa o ínsita, al sistema, que es, en variable retórica, Dios.

El *homo dei* existencialista es un ser desamparado, huérfano, al cual el mundo le resulta un exilio, algo extraño por naturaleza. Está abandonado entre las cosas. Bien, pero ¿quién lo ha abandonado, sino el Padre, que lo expulsó de otros ámbitos más familiares? El *hombre yecto* entre las cosas (según Gaos le hace decir a Heidegger) es el Hijo más acá del umbral del Paraíso, cuyas opciones son volver a casa tras la muerte o hacer del Exilio un Nuevo Paraíso. En ambas, el modelo judeocristiano, sea del lado de Moisés (la vida es un exilio irremediable; nunca volverás a la Tierra del Padre) o del lado de Isaías (la vida no es un exilio, porque estás en la Tierra del Padre, que es ésta), que es el lado de Cristo; es el modelo vigente.

Por otra parte, ¿quién que no fuera un teólogo del ateísmo, un científico del Dios del ateísmo se preocuparía por encontrar «pruebas de la inexistencia de Dios», de ese Dios que es inconcebible, porque es un ser en sí-para sí infinito? ¿Quién que no cree en Dios puede concebir el Bien y el Mal como absolutos, tal Sartre, haciendo de esta dicotomía insalvable una preocupación central de su discurso?

Reducir la diferencia entre el Bien y el Mal a la dicotomía «profana» libertad-no libertad (¡incluyendo en ésta al determinismo de los sociólogos!) es demasiado poco para fundamentar un ateísmo radical. Poco significa la palabra libertad, dicha en estos años con tanta alegría y confianza en el lenguaje en sí mismo. Tampoco basta sostener que la idea de Dios ha perimido, que es una idea que data de cierta época (digamos: el siglo de Spinoza), que suena a viejo proclamar la existencia de Dios, pues ella no depende de que los hombres creamos o no. Tal vez sea todo lo contrario: las teologías perimen porque son históricas; la categoría de Dios no perime, pasa de una teología a otra y de la teología a la filosofía profana, porque no es histórica. El filósofo profano Sartre, que elige pensar el Bien y escribir lo Bello aislado de los hombres, en intimidad con Dios, que es la mirada absoluta que aprueba la bondad de sus actos y la belleza de su obra, da un elemento de juicio acerca de la supervivencia de Dios gracias a uno de sus atributos: su ubicuidad (en el tiempo y en el espacio, en los ahoras y los aquíes).

Las preocupaciones sartreanas son las de un cristiano existencial (no las de un cristiano sistemático, esto está claro). Hacer el Bien, evitar el Mal; sobrevivir: ocuparse de mi ultimidad, de lo que está más allá de mí; fundarme como origen de mí mismo en un acto de compromiso consciente que impregna al universo. Pues si un saber radicalmente profano puede explicarlo todo, en cambio sólo la mitología explica el Origen y sólo la religión explica la Ultimidad.

Se puede uno ocupar toda la vida de Dios sin creer en él: ésta es la teología sartreana. Sus confesiones ante el oído más atento y amante que tuvo, el de Simone—Simone la discipular, Simone la implacable, Simone la compañera que nunca quiso ser la cómplice—, también son un acto de libertarismo cristiano. Las siete últimas palabras son su modelo. Muerta el alma, el cuerpo a la espera del último momento, se dice todo lo que uno es capaz de decir.

Decir, del otro lado, adiós es decir hasta cada momento. Seguimos leyendo a Sartre, admitiendo sus palabras como habitantes de nuestra vida, saludables alimentos que exageran la importancia de la libertad y la autonomía del hombre en un mundo en que, tristemente,

vemos que somos cada vez menos autónomos, menos libres y menos humanos. Quiero decir que esas palabras, *ces-mots-là*, combaten inteligentemente nuestra humana tristeza, aquí y ahora.—*BLAS MATAMORO. San Vicente Ferrer, 34, 4.º izquierda. Madrid-10.*

## NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Precursor y autor esencial del *cinema novo*, el movimiento renovador que dio fama internacional al arte fílmico brasileño, Nelson Pereira dos Santos atraviesa esa historia con rigor y constancia admirables: cada vez que la lucha artística de sus contemporáneos parecía flaquear, su presencia activa e incorruptible señalaba un camino de verdad. En 1955 fue *Río 40 grados*, ruptura clamorosa con todo el cine anterior; en 1963 crea una de sus obras maestras, *Vidas seças;* en 1968, *Fome de amor*, y en 1970, *Azyllo muito louco;* renuevan el lenguaje y abren un camino subjetivo, lleno de los sobreentendidos aptos, no sólo para profundizar la expresión, sino para sortear una dura etapa de censura. Sus camaradas del cine brasileño lo llamaban el padre del *cinema novo;* es bueno tener un padre joven: cuando creó *Vidas secas*, ya un clásico del cine, tenía apenas treinta y cinco años.

Cuando Nelson Pereira dos Santos (São Paulo, octubre de 1928) se asoma al cine en la posguerra, es como otros jóvenes animador del movimiento de cineclubes; estudia sociología, trabaja como periodista y realiza *Juventude* (1950), un documental de cuarenta minutos sobre la situación de la juventud paulista. También es asistente en varios filmes, entre ellos *Agulha no palheiro* (1952), de Alex Viany, autor y crítico estimable, otro de los animadores de una estética realista y social que tendría mucho que ver en la primera etapa del *cinema novo*. En 1955 dirige su primer largometraje, *Rio 40 graus*, en condiciones difíciles, aún más para un intento desconocido por su audacia y novedad en una cinematografía pobre y desacreditada. El mismo Nelson nos relata, veintisiete años después de la aventura, la situación existente en los tiempos de su iniciación: «Cuando hice *Rio 40 graus*, en 1955, llevaba ya unos seis años de actividad 'para-cinematográfica': es decir, cineclubes, asociaciones cinematográficas. Fue después de la guerra, en 1946 o 1947, ¿no?, cuando aparecen en São Paulo (donde yo vivía y estudiaba) grupos interesados en estudiar cine. En los cineclubes, donde se exhibían obras de todo origen —Eisenstein, Murnau, Griffith,

etcétera—, estas gentes se encontraron con un cine totalmente diferente al que estábamos habituados a ver únicamente, el americano. Entretanto estudiaba derecho, y en 1949 hice un curso de periodismo, porque trabajaba en periódicos. Luego, en París, frecuenté la Cinémathèque, donde conocí el cine clásico francés...»

Puede observarse que todos o casi todos los cineastas que formaron las nuevas generaciones, a partir de los años 60 (y a diferencia de los veteranos), conocieron el cine —el buen cine— a través de filmotecas y cineclubes. Esto vale tanto para brasileños, argentinos, españoles o franceses... Esto es visible en todas las nuevas olas que han sido, desde esa época. Una de las causas, como es sabido, fue la dificultad en acceder a los estudios para hacer práctica profesional. Otra influencia que asume Nelson Pereira dos Santos, hacia 1949, es el neorrealismo. En cambio señala que él y los jóvenes de entonces tomaron una actitud muy crítica frente al período en que algunos grupos económicos de São Paulo formaron la empresa Veracruz, unos grandes estudios hechos al estilo de Hollywood que intentaron fundar una industria brasileña. En su primera etapa fue dirigido por Cavalcanti, un cineasta brasileño que tuvo una participación destacada en la *avant-garde* francesa y más tarde en el movimiento documental inglés iniciado por John Grierson.

«Nosotros —comenta Nelson— considerábamos a Veracruz como una etapa del cine brasileño colonizado. El mismo Humberto Mauro (se refiere a un gran cineasta de Minas Geraes, que realizó un cine rural alejado de la industria de Río) era desconocido, completamente ignorado por la crítica. Fue el movimiento crítico del *cinema novo* el que recuperó a Humberto Mauro. Yo mismo lo conocí en Río años más tarde, como funcionario del Instituto de Cinema Educativo... Resumiendo, pensábamos que el cine brasileño no podía nacer con la composición que tenía el cine de entonces; el capital podía ser nacional o extranjero, pero la técnica y la creación no podían ser importadas... Criticábamos la idea de importar los agentes de la creación: directores, iluminadores, guionistas... (precisamente lo que hizo la Veracruz).»

«El mismo Cavalcanti —prosiguió— entró muy pronto en conflicto con Veracruz, que no quería hacer un cine brasileño, sino un cine industrial para Brasil, siguiendo el modelo americano. No era posible reproducir una cultura en esa forma; nosotros queríamos una cultura propia. Por eso no podíamos trabajar en la Veracruz...»

Hay que precisar que el panorama del cine brasileño, en esos años, se reducía a los intentos de gran producción emprendidos por la Veracruz (que quebró a fines de la década) y un género híbrido de come-

dia humorística y musical (casi siempre inspirada en los carnavales) que se denominó «chanchada». Se apoyaba en cómicos y cantantes populares y su factura técnica era muy precaria.

«Mi primer trabajo profesional —recuerda el gran cineasta— fue en un filme independiente de São Paulo. Hice dos documentales, uno sobre la juventud paulista y los campesinos. Allí aprendí montaje. Rodé, fotografié y monté el filme. También hice otro sobre la situación del país (*Juventude* y *Atividades políticas,* ambos de 1950). Más tarde trabajé como asistente en un filme de Rodolfo Nanni *(O saci),* hecho en São Paulo, y en 1952, en Río de Janeiro, también como asistente de Alex Viany, en *Agulha no palheiro.* Otra vez como asistente participé de una *chanchada* carioca, *Al balança mais no cãe*. La producción en Rio era muy irregular, pero tampoco quería a São Paulo, para ceder a lo que deseaba mi familia, que fuese abogado... De modo que decidí quedarme en Río de Janeiro. Entre tanto, la Veracruz ya había terminado y el cine paulista salía derrotado de esa aventura. Me quedé en Río, esperando una producción comercial. Vivía cerca de las *favelas* (los barrios de chabolas que ocupaban los cerros de Río). Allí moraban, precisamente, los carpinteros, los electricistas de cine... Fue entonces cuando escribí un filme sobre la vida en las *favelas.* Al escribir *Río 40 graus,* esperaba hallar un productor; como no fue posible, decidí hacerlo en cooperativa. Entre 1954 y 1955 lo rodé... Ese fue el comienzo.»

## LA FORJA DEL CINEMA NOVO

La visión inédita de la vida carioca en el seno de las *favelas* era, en la concepción de Nelson, la primera parte de un relevamiento social —y de base documental— que debía abarcar toda la gran ciudad, con sus contrastes de miseria y dolor (y alegría) en el escenario luminoso de la bahía más bella del mundo. La trilogía debía completarse con *Rio zona Norte* (1957), que fue su segundo filme, y *Rio zona Sur,* que no llegó a rodarse: «Comencé a escribir *Rio zona Sur,* pero como el grupo tenía condiciones para fortalecerse, decidí producir en São Paulo un filme de Roberto Santos, *O grande momento.»*

Esa etapa iba a finalizar con la tentativa de filmar *Vidas secas,* sobre la novela homónima de Graciliano Ramos, una visión conmovedora y ardua del éxodo que empujaba a los míseros campesinos del Nordeste, azotado por la sequía y el latifundio. En 1959, Nelson Pereira dos Santos y su equipo fueron al norte de Bahía para rodarla, pero ese año llovió...; llovió tan intensamente, que el desierto se



*Nelson Pereira dos Santos. «O Amuleto do Ogum»*



*Emmanuel Cavalcanti y Anecy Rocha*

*«O Amuleto». Ney Santana y Erley José*



*Ney Santana en «O Amuleto de Ogum»*



*Ney Santana en «O Amuleto de Ogum», uno de los grandes filmes de Nelson Pereira dos Santos*

cubrió de flores... Ante la catástrofe, Nelson rodó sobre la marcha, improvisadamente, una historia de *cangaceiros: Mandacarú Vermelho...*

«El grupo de cooperativa —cuenta ahora Nelson— cayó en una falencia total: debíamos diez millones de cruceiros... Tuve que volver a trabajar en periodismo, en el *Jornal do Brasil,* hasta que recibí la propuesta de rodar *Boca de Ouro,* una pieza teatral de Nelson Rodrigues. Apenas terminado ese film, tenía ya pronta la producción de *Vidas secas,* que inicié en 1962. En el período que transcurrió entre *Boca de Ouro* y *Vidas secas* hubo una gran actividad en el cine (brasileño)... Comenzaba el movimiento del *Cinema novo* (1). El grupo en que participábamos (entre otros, Glauber Rocha) se propuso hacer una revista de cine, que nunca apareció... La revista debía llamarse *Cinema Novo...*»

«El primer filme del grupo fue *Barravento,* de Glauber Rocha, que poco después publicaría su *Revisão crítica del cine brasileiro* (1963). Había una intensa actividad crítica entonces... Yo hice el montaje de *Barravento* (1962) y luego el de *Cinco vezes favela* (1961), que eran cinco episodios de otros tantos directores (entre ellos, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirzman). El grupo del *cinema novo* participó en la creación de un sindicato de productores que luchó para modificar la relación con los exhibidores, que no daban ninguna oportunidad a los filmes nuevos, exigiendo entonces la aplicación de una ley de protección (al cine brasileño). Fue un movimiento muy vigoroso.»

Como anécdota, cabe recordar que durante una estadía en Río de Janeiro, «allá lejos y hace tiempo», trabamos conocimiento de la gestación del *cinema novo,* en ese preciso momento en que todos hacían sus primeras armas: Glauber Rocha montaba *Deus e o Diabo na terra do sol* en los viejos Laboratorios Líder, junto a la mirada vigilante de Nelson; el mismo Glauber nos dedicaba su libro *Revisão*

---

(1) Otro gran cineasta contemporáneo, Glauber Rocha, declaraba en 1968: «Después de haber conocido a Nelson Pereira dos Santos, pensé en la posibilidad de hacer un filme en Brasil. Entre mis cortos *O pátio* y *Cruz na praça,* fui asistente de Nelson en Río. Yo llegaba a Río desde Bahía cuando él rodó *Río zona Norte.* Durante el montaje de *Barravento* influyó sobre mí y me formó técnicamente. Si hay alguien que ha tenido influencia sobre mí, cinematográficamente y sobre mi intelecto, ése fue Nelson. Aunque mi estilo no se parece al suyo, ha tenido a pesar de ello una enorme influencia sobre mi vida. Nelson significó mucho para el movimiento del *cinema novo,* pero no coartaba la iniciativa de los demás. Se trató más bien de una influencia en profundidad. El fue la consciencia de nuestro grupo. Fue también el primero desde el punto de vista de la producción independiente, justamente desde *Río 40 graus.* Allí podemos encontrar las primeras posturas políticas sobre la situación colonial imperante en el Brasil. El fue nuestro pionero, que estimulaba nuestras necesidades artísticas, inclusive hoy; un intermediario entre los rivales. Siempre que hubo una crisis en el *cinema novo,* tuvo una actitud humana que solucionaba los conflictos.» (Entrevista en *Positif* núm. 91, París.)

*crítica do Cinéma Brasileiro,* que estaba por aparecer. Un mes más tarde se estrenaba *Vidas secas.* Nelson Pereira dos Santos era joven, pero parecía ejercer una apacible infuencia sobre los demás. Solíamos encontrarlo en el *Jornal do Brasil,* donde volvía a trabajar, entre cada filme. Los futuros líderes del *cinema novo* habían unido sus cortos en *Cinco vezes favela.* Eran tiempos de entusiasmo y esperanza. Estaba naciendo un cine nuevo y auténtico.

Poco después estallaría el golpe militar, y comienza una etapa en que los cineastas tendrían problemas de censura. El *cinema novo* sufre estas consecuencias, pero persiste en su línea de autenticidad social y recuperación cultural. En cuanto a Nelson Pereira dos Santos, tardará varios años en volver al cine de largometraje. En 1965, después de haber coproducido *Ahora e a vez de Augusto Matraga* (1965), se traslada a Brasilia para dictar cursos de cine en la Universidad. «Allí hicimos *El Justiciero* en 1967 con mis ex alumnos y un solo profesional, el director de fotografía. Era una comedia experimental. No sé qué fue de ella; el negativo desapareció. Luego hice sucesivamente (además de algunos cortometrajes), *Fome de amor* (1968), *Azyllo muito louco* (1970), *Como era gustoso o meu francés* (1971), *Quem é Beta?* (1973), *O amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos milagres* (1977) y *Na estrada da vida* (1980). Hay además un filme para la televisión y un mediometraje sobre Graciliano Ramos que formaba parte de una película con tres directores producida por el Sindicato de Técnicos. No se ha estrenado aún.»

Dentro de este lapso de tiempo, su regreso en *Fome de amor* es muy interesante por sus circunstancias y su ruptura de estilo: «Me gusta mucho; fue un filme muy libre e interesante. Era un momento en que me encontraba en una especie de situación cerrada, debida a las circunstancias políticas, por una parte, y por otra, a un problema profesional. Ya tenía el proyecto de filmar *Como era gustoso o meu francés,* pero no hallaba al productor capaz de asumir un filme sobre los indios, con todo el mundo desnudo... No era tanto por cuestiones de dinero, de capital invertido, sino por cuestiones de moral, con el ambiente político de ese tiempo... Entonces apareció un filme basado en una novela de un escritor que más tarde se convertiría en presidente, Guillermo Figueiredo... Trataba de una pianista brasileña que iba a París...; iba de aquí para allá con su piano... En ese momento yo no podía hacerlo y recomendé a un alumno mío para que lo hiciese. Hizo un guión muy interesante, pero el productor no lo aceptó. Yo estaba entonces viajando por los Estados Unidos y recibía carta tras carta pidiendo que lo tomase yo. Pedí carta blanca, diciendo que esa historia no daba para hacer un filme. Escribí el filme con la

cámara... Lo primero que hice fue filmar el piano, mientras lo transportaban. En *Fome de amor* había una ruptura de lenguaje; estaba yo muy ligado al éxito de *Vidas secas,* y sólo recibía guiones e historias del Nordeste. Estaba algo aprisionado por la propia realización, considerado un cineasta formal, seguro, un poco bressoniano... Entonces *Fome de amor* fue como la destrucción de un lenguaje definido, una novedad, sobre todo para mí. Me gustaba mucho.»

## VOLVIENDO ATRAS

Para esa época (1968), el primer *cinema novo* ya no existía, pero sus autores iniciales —Nelson, Glauber Rocha, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, entre los más conocidos— evolucionaban de acuerdo a la época (difícil) y conseguían algunas obras memorables. Pero ante la crisis y el retorno de un cine comercial, esta vez más refinado técnicamente, se destacaba, en el recuerdo, la imagen de aquella explosión primera y subterráneamente sólida. Aunque se ponía en tela de juicio sus presupuestos teóricos, el *cinema novo* había cambiado el arte fílmico brasileño en profundidad; el abismo entre un cine enraizado en la cultura (popular o intelectual) y el cine colonizado se hacía más profundo.

«El *cinema novo* —señala Nelson Pereira dos Santos— fue en principio un movimiento de vanguardia. Mi primer filme, *Rio 40 graus,* tuvo un éxito policial...; estuvo prohibido cuatro meses. Hubo entonces un movimiento, una campaña de prensa para rescatarlo. Y eso fue en tiempo democráticos, en 1955. Y cuando se estrenó había una gran expectativa. La sala estaba llena de gente... Pero la reacción de entonces fue la decepción. La gente decía que era una porquería: "¡Eso no es un filme; es periodismo, es documental!" Es que rompía totalmente el modelo del filme brasileño, que era un cine de comedia musical, la *chanchada.* Pues bien; sucedió que el *cinema novo* era un cine agresivo, pero popular: ganamos un gran público, estudiantes. Y conseguimos, por lo menos, dialogar con una audiencia que tenía el mismo origen social. La crítica de entonces trataba al cine brasileño con gran desprecio... La misma *Rio 40 graus* apenas tuvo el apoyo de una o dos críticas. Decían que era un filme comunista... El grupo del *cinema novo* también ejerció la crítica, especialmente Glauber Rocha, que escribió en Bahía y luego en Río de Janeiro. Ellos dieron otra visión del cine. El *cinema novo* tuvo una repercusión internacional a partir de 1964. Ese mismo año, en marzo, fue el golpe de Estado. En mayo estábamos en Cannes con *Vidas secas;* la prensa

comenzó a hablar del filme, porque había sido reconocido por el Festival ... En 1965 se fundó el Instituto Nacional de Cinema brasileño, y el Estado comenzó a participar en la producción cinematográfica. Y también a fiscalizarlo. Hay que resaltar que el Instituto vino después del *cinema novo.* Y acabó con él. Ese Instituto de protección al cine era enemigo del cine brasileño... y del *cinema novo.* Estaba formado por gentes atrasadas, reaccionarias, detestadas por los cineastas del país, fascinados por el cine que venía de fuera...»

A diferencia del exuberante, fantástico y tropical Glauber Rocha, cuya prematura desaparición fue tan lamentable, Nelson Pereira dos Santos aparece como un hombre tranquilo, casi flemático. Pero debe desconfiarse, en Brasil, de esa cordura aparente: Nelson atraviesa más de veinte años de cine sin retroceder en lo más mínimo. Pobre y famoso (su filme más reciente, *Na estrada da vida,* fue un gran éxito comercial, pero esa vez no participó en la producción, y sólo ganó un sueldo...), ha logrado mantenerse siempre consecuente con sus ideas y su arte, sin concesiones ni retrocesos. Eso explica, entre otras cosas, el largo paréntesis en su obra, entre *Vidas secas,* de 1963, y *Fome de amor,* de 1968.

«Me resulta difícil explicar la línea que ha seguido mi cine. Tiene, creo, un lado muy espontáneo; existe un deseo de hacer un cine muy lúdico. Esta tendencia es muy fuerte. Y, por otro lado, hubo una propuesta de trabajo que forma parte de mis virtudes, que nació en la posguerra, con el realismo, el cine aplicado socialmente; en Brasil hay un cine de lujo, desperdiciado. En el caso de *Vidas secas,* por ejemplo, hay una relación muy fuerte con el autor, Graciliano Ramos, que es uno de mis dioses culturales. Graciliano conocía muy bien estas preferencias en los jóvenes cineastas... Estaba el grupo (partidario) de Graciliano Ramos y el de Jorge Amado... Pero la precisión de Graciliano en la observación de los acontecimientos, la piedad por todo lo humano, que no *paternaliza* jamás a sus personajes, era fundamental. Por eso quería encontrar su visión en la visión de mi cámara... Quería producir una obra que participase de esa realidad.»

## ANTROPOFAGIA VERSUS COLONIZACION

En nuestro diálogo con Nelson Pereira dos Santos, como puede verse, no se ha respetado estrictamente la cronología de su obra, pero hay una coherencia en el discurso de su creación; por eso, tras haber vuelto a la época de *Vidas secas,* saltamos de nuevo a un filme posterior, su «filme de indios», *Como era gustoso o meu françés.* Allí,

la alegoría antropofágica se concreta: en la época de la conquista portuguesa, los indios comen al extranjero tras haberlo aprisionado e incorporado a su vida cotidiana y haciéndole la estancia grata hasta el momento del sacrificio.

«La concepción de esta historia —dice Nelson Pereira— se basa en esa recuperación de la cultura brasileña, colonizada desde hace siglos, a través de una transferencia de las virtudes del enemigo. El filme está dentro de una tradición cultural del Brasil. La *teoría antropofágica* fue una expresión importante del arte moderno de nuestro país, tal como la formuló el escritor modernista Oswald de Andrade (el mismo de *Homen do pau de Brasil,* el reciente filme de Joaquim Pedro de Andrade). Es una teoría de la asimilación de la cultura extranjera por el hombre brasileño. Y por el indio. El indio comía al enemigo para adquirir sus poderes, no para alimentarse físicamente. Era algo ritual. Cuanto más poderoso era el enemigo, más sabroso era. Por eso lo comían. Cuando se formula esa teoría, esta idea coincide con el momento en que el país intenta descolonizarse, tras una colonización permanente, de la cual no consigue salir...»

*O amuleto de Ogum* y *Tenda dos milagres* son otras tentativas del autor para recuperar aspectos profundos de la cultura brasileña, esta vez ligadas a los aspectos mágicos de la religión de origen africano, que persisten con fuerza tras el barniz de la fe católica impuesta por el colonizador blanco. *El amuleto...* es la historia de un joven vendedor de periódicos, indestructible, que muere y revive, con ese amuleto mágico. Es un filme popular y a la vez un experimento que mezcla realidad documental, ritos y ficción. Para el crítico brasileño Jean-Claude Bernadet, representa una fecha histórica para el cine brasileño, dentro de una visión sintetizadora de la vida y las creencias del pueblo, que se había perdido tras la búsqueda de los años sesenta. *Tenda dos milagres,* que se inspira en un personaje real, un negro que trabajaba en una facultad como bedel y que supera a los catedráticos en sus investigaciones antropológicas, y que a la vez es un «santón» del rito de Umbanda, es también una nueva búsqueda en la cultura no oficial, que funde las raíces múltiples de la sociedad brasileña.

«*Tenda dos milagres* —observa Nelson Pereira dos Santos— está muy ligado a *O amuleto de Ogum.* Esa tiene que ver con una diversión antropológica... Esos fenómenos eran algo que no entraba en mi mente racionalista, histórica... Luego vi que la realidad era mucho más compleja. La visión religiosa es fundamental; está antes que la política. Umbanda es una religión brasileña fundamental (practicada

por más de diez millones de personas). No es una práctica inferior; es una religión de pueblos oprimidos, que abarca a todas las clases sociales. En los tiempos de la esclavitud, el pensamiento religioso africano estaba prohibido, y entonces se produjo lo que se llamó un sincretismo religioso. Se asimilaban los dioses africanos a santos cristianos. Ahora, por el contrario, las clases dominantes, tras la fachada católica oficial, esconden su altarcito a Ogum... Por eso, más tarde, me interesó el libro de Jorge Amado *Tenda dos milagres,* que es muy curioso; en él intenta profundizar en todas esas ocultas y persistentes relaciones culturales del Brasil. *El amuleto de Ogum* fue un filme de lenguaje directo, como la literatura de cordel, donde no hay transición entre realidad y magia. En *Tenda dos milagres,* que es más rica, más compleja, hay elementos de discusión sobre el mismo tema, sobre un fondo de las mismas culturas y el momento histórico...»

## EN EL CAMINO DE LA VIDA

En 1980, Nelson Pereira dos Santos realizó un filme de encargo, sobre la vida itinerante de dos cantores populares de Minas Geraes, que practican un folklore muy diferente al samba conocido internacionalmente, una especie de canción *country.* Aparentemente menor, esta historia picaresca y popular de dos humildes albañiles que se convierten en un éxito mayor del disco, es un filme sumamente sutil y rico, dentro de su sencillez, con una observación de la realidad directa, que tiene poco que ver con su modelo aparente: la historia del aficionado que triunfa y se convierte en ídolo.

«En el fondo —dice Nelson—, este filme, *Na estrada da vida,* contiene la misma propuesta que los otros. Y esto, en un lenguaje cinematográfico que no era el mío, que es el que desarrollan naturalmente los dos cantores, que son sus autores, que cuentan su vida, a su modo. Hallé que era mejor narrarlo a su manera que con una visión crítica (la mía). Eso gustó al público, que convirtió *Na estrada da vida* en su éxito mayor. Pienso que mi visión sociológica lo hubiese transportado a otra dimensión. El filme está hecho para ellos. Y ahora, cuando lo veo, creo que tiene una mayor pureza sociológica... Es un trabajo de campo. Lo único que hice fue poner ese viaje en imágenes...»

Aproximadamente, en estas fechas (entre abril y mayo), Nelson Pereira dos Santos debe comenzar su próximo filme, su decimocuarto largometraje, donde retorna a uno de sus autores preferidos, el gran

escritor Graciliano Ramos. «En 1936 —recuerda Nelson—, Graciliano fue encarcelado. Un año antes, en 1935, se produjo un acontecimiento político: una alianza libertadora, encabezada por el Partido Comunista brasileño, inició una insurrección, liderada por militares que tenían esa afiliación... Era una insurrección armada, en noviembre del 35. El Gobierno aprovechó la coyuntura para jugar sus propias cartas..., como en el 64; es algo cíclico... Graciliano fue encarcelado también, aunque no era comunista. Era un hombre independiente que vivía en provincias, en Alagoa. Fue encarcelado primero en Río de Janeiro, sin proceso, naturalmente, y luego en una isla, con prisioneros comunes. Imagina: si las condiciones actuales de las cárceles son terribles, piensa cómo eran en 1936... Graciliano escribió un *Diario,* y diez años después comenzó a reunir sus memorias de la prisión, las *Memorias do carcere.* Había perdido todas sus notas, e intentó entonces recordar esa experiencia. El libro no adoptó estrictamente la forma de un diario; más bien es una novela que contiene confesiones verdaderas. Fue un libro póstumo, publicado después de la muerte de Graciliano.»

«Evidentemente —prosigue el cineasta—, el filme será una síntesis, porque el libro abarca cuatro tomos y más de quinientos personajes... En su forma original daría para una película de treinta horas... La mía es una adaptación muy libre, que no tiene ningún compromiso con la biografía de Graciliano ni con la trayectoria completa de los personajes. Es un filme que toma a Graciliano como uno entre muchos intelectuales brasileños que pasaron por la cárcel. La suya fue una experiencia parecida a la de Dostoievski en *La casa de los muertos.* En 1956, cuando apareció el libro, no gustó demasiado..., sobre todo a los antiguos comunistas, porque la visión de Graciliano siempre fue crítica y llena de humor... Cuenta todas las verdades. Y, evidentemente, una agremiación política prefiere una declaración que sea totalmente favorable a su posición y a sus afiliados. Y Graciliano no lo veía a través de una posición partidaria; veía siempre lo humano total... Creo que el filme también participará de la visión del libro: la cárcel es una metáfora de la sociedad. Ayuda a contar una historia, porque en la cárcel están todos: el intelectual, el profesor, un militar, un obrero, un estudiante, una mujer... Todos, en un pequeño espacio que permite observar el comportamiento específico de cada uno, la naturaleza de cada uno, que no se puede ocultar. Asimismo, se podrá observar el comportamiento de las clases en Brasil, sus relaciones esenciales, como en un psicoanálisis desnudado... El filme se desarrollará enteramente dentro de la cárcel; la única salida al exterior será precisamente en el momento en que salen en libertad.»

POST SCRIPTUM

Cada vez que el cine brasileño parecía derrrumbarse en la mediocridad o la desesperanza, Nelson Pereira dos Santos ha obrado como un catalizador saludable, aunque el suyo haya sido, quizá, solitario. Al morir el *cinema novo*, «cuando sus hijos lo matan», ayudados por la censura y la nueva industrialización estimulada por el INB, sale de una especie de *underground* desesperado, un cine irracional, agresivo y alienado, que en São Paulo se autodenominó «cine de la basura»; en esos momentos, tras un filme como *Quem é Beta?,* Nelson parece participar de ese nihilismo escéptico. Pero, poco antes, su *Azyllo muito louco (O alienista)* marcaba su análisis reflexivo a través de la locura... Cuando triunfan las *pornochanchadas* (la pornografía de lujo, como la llama Nelson), inicia el camino de una síntesis de las grandes corrientes subterráneas de la cultura brasileña con *O amuleto de Ogum* y *Tenda dos milagres.* Sigue siendo la conciencia revitalizadora del cine de Brasil, el catalizador de una lucha sempiterna contra la facilidad y el colonialismo ideológico. Veinte años después de *Vidas secas,* su obra se renueva y señala una meta cada vez más madura, cada vez más libre y amplia. Y esto no es poco, en un medio tan amenazado como el cine que rechaza las concesiones.

*JOSE AGUSTIN MAHIEU*

Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
MADRID-13

FILMOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nace en São Paulo, Brasil, el 22 de octubre de 1928.

1945-46: Estudios de Derecho, actividad en el cine y los cineclubs paulistas.

1946-47: Trabaja como periodista, con interrupciones y regresos.

1947-52: Estudios de Sociología y Derecho.

1950: *Juventude,* documental de cuarenta minutos sobre la situación de los estudiantes de São Paulo. *Atividades políticas* (documental).

1951: Asistente de dirección en *O saci,* de Rodolfo Nanni.

1952: Asistente de dirección en *Agulha no palheiro,* de Alex Viany.

1955: *Rio 40 graus (Río 40 grados),* primer largometraje como director.

1957: *Río zona Norte* (director-autor). Coproducción de *O grande momento,* de Roberto Santos.

1958: *Soldados de fogo* (cortometraje).

1961: *Mandacarú Vermelho.* Largometraje realizado en el Sertão al no poder rodar *Vidas secas.*

1962: *Boca de Ouro* (largometraje). *Ballet do Brasil* (cortometraje). Montaje de *Barravento,* de Glauber Rocha.

1963: *Vidas secas* (largometraje). *Um moço de 74 anos* (cortometraje).

1964: Coproductor de *A hora e a vez de Augusto Matraga,* de Roberto Santos,

1965: *O Rio de Machado de Assis* (cortometraje); *Fala Brasilia* (cortometraje).
1966: *Cruzada ABC* (cortometraje).
1967: *El justiciero* (largometraje). Coproductor de *Opinião Publica,* documental de Arnaldo Jabor.
1968: *Fome de amor* (largometraje). *Abastecimiento, nova politica* (cortometraje).
1970: *Azyllo muito louco (O alienista).* Largometraje.
1971: *Como era gustoso o meu francés* (largometraje).
1973: *Quem é Beta?* (largometraje).
1974: *O amuleto de Ogum* (largometraje).
1977: *Tenda dos milagres* (largometraje).
1980: *Na estrada da vida* (largometraje).
*1983: Memorias do carcere,* de Graciliano Ramos (en rodaje).

# «LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO», DE FERNANDO FERNAN GOMEZ, UN FENOMENO TEATRAL

## BREVE CRONICA DE UNA PERPLEJIDAD

Quizá convenga afirmar de entrada que el estreno de *Las bicicletas son para el verano* (*), de Fernando Fernán Gómez, ha supuesto uno de los aciertos más rotundos e indiscutidos dentro del panorama del más reciente teatro español. Referirnos a este estreno implica el no poder eludir hablar de él como un fenómeno sellado por el éxito de público y crítica —esta vez la frase tópica constata una realidad—, con una historia de largas colas frente a la taquilla, llenos absolutos y, según se cuenta, hasta reventa ilegal de entradas y alguna que otra alteración del orden público... Pero, precisamente por todo esto, tampoco se puede eludir comentar, aunque sea brevemente, la perplejidad provocada por algunas incongruencias que han puesto de manifiesto ciertas carencias de infraestructura que dificultan el ejercicio de una acción teatral coherente y sin improvisaciones. La película de los hechos se podría resumir de la siguiente manera...

* Título: *La bicicletas son para el verano.* Autor: Fernando Fernán Gómez. Dirección: José Carlos Plaza. Intérpretes (por orden de intervención): Gerardo Garrido, Alberto Delgado, Pilar Bayona, Berta Riaza, María Luisa Ponte, Enriqueta Carballeira, Agustín González, Margarita Mígueláñez, José María Muñoz, Eduardo Fuentes, Mari Carmen Prendes, Julián Argudo, Concha Martínez, Francisco Ruiz, Fernando Sansegundo, Mar Díez, María Jesús Hoyos, Magdalena Muñoz, Antonio Alvarez Cano, Antonia Calderón, José Gómez, María Molero y Ana Guerrero. Escenografa: Javier Navarro. Música: Mariano Díaz. Iluminación: José Luis Rodríguez. Figurinista: Pedro Moreno. Ayudantes de dirección: María Ruiz y Fernando Sansegundo. Estreno: Teatro Español, de Madrid (23 de abril de 1982). Luego repuesta en el mismo Español y, posteriormente, en el Centro Cultural de la Villa.

Fernando Fernán Gómez obtiene por *Las bicicletas...* el Premio Lope de Vega —tal vez el más destacado y riguroso de lengua castellana— en el año 1978. Lo obtiene cuando en las bases del certamen por primera vez ese año se suprime la cláusula que obliga al estreno de la obra ganadora. Quedando todavía los tres Lope de Vega inmediatamente anteriores —Alfonso Vallejo, Marcial Suárez y Lorenzo Fernández Carranza— por ver cumplida la famosa cláusula del estreno, se anuncia que la obra de Fernán Gómez formaría parte de la programación 82-83. Y, efectivamente, a los cuatro años de conseguir su premio, *Las bicicletas...* suben al escenario del Teatro Español el 23 de abril de 1982. Empieza a ser el éxito más sonado de la temporada. Sin embargo —y siguen las incongruencias— la obra tuvo una efímera existencia de 30 representaciones. Se la retiró del cartel «por necesidades de programación». El dislate fue tal que se hizo necesaria la decisión de reponerla. Tras una inoportuna caída del actor Agustín González, *Las bicicletas...* volvían al Español el 2 de noviembre de ese mismo año. *Las bicicletas...* seguían confirmándose como uno de los grandes fenómenos del teatro español de nuestros días. Sin embargo, pese a esa evidencia, nuevamente fue retirada de cartel para que el Español pudiera seguir desarrollando su programa previsto. Tras las lógicas protestas, al fin el buen criterio del Ayuntamiento de Madrid —de quien depende el Teatro Español— dio en trasladar el montaje de la obra de Fernán Gómez a otro de sus locales, concretamente al Auditorio del Centro Cultural de la Villa, donde ya gozó de la larga vida que merecía. Se conjugó así el poder cumplir el programa del Español y la necesidad —impuesta por el público— de que el texto de Fernán Gómez siguiera en escena.

La conclusión de estas peripecias la resumía Ignacio Amestoy Eguiguren («Primer Acto», núm. 195) cuando escribía: «Resulta indignante que una obra esencial dentro del teatro español del siglo XX no pueda ser acogida por otra sala para, de esta forma, no descalabrar la marcha "funcional" del local público. Claramente, faltan locales para llevar a cabo una acción teatral acorde con la demanda actual y futura.»

Hasta aquí la crónica de algunos desaciertos, al cabo felizmente resueltos. Sigamos adelante.

## EL AUTOR

El nombre de Fernando Fernán Gómez es prácticamente inevitable en cuanto se habla del mundo del espectáculo contemporáneo español. Tiene tras sí una dilatada trayectoria que le ha llevado a ser uno de

nuestros primerísimos actores de cine, teatro y televisión. También ha sido tentado por el riesgo de la dirección y ha realizado series para la pequeña pantalla—*Juan Soldado*— y algunos de los títulos más originales —a veces infravalorados— de nuestra filmografía: *La vida por delante, La vida alrededor, El anacoreta...* Pero Fernán Gómez aún nos tenía reservada otra muestra de su capacidad, otra faceta de sus inquietudes. Al fin —como casi se sospechaba inevitable— se acercó a la escritura teatral. Hace algunos años estrenó una comedia —que era algo más que un entretenimiento, aunque muchos no lo vieran así— titulada *Los domingos, bacanal.* En 1975 una obra suya, *La coartada,* había quedado finalista del Lope de Vega. Ahora, con *Las bicicletas...* su madurez como dramaturgo ha quedado sólidamente asentada.

Quiere ello decir que Fernán Gómez disfruta de un merecido prestigio —especialmente como actor— entre el gran público. Su rostro es frecuente en las carteleras, sus registros son amplios y versátiles, su labor suscita admiraciones y —¿no ocurría lo mismo con Molière?— hasta devociones. Y si digo todo esto es porque, inmediatamente, quiero apuntar algo que podría servir de indicio para un análisis sociológico más profundo. Me explico.

¿Por qué una obra como ésta —de méritos incuestionables— ha provocado una expectación y un éxito de público tan avasalladores, cuando en ocasiones también se han dado ofertas de similares calidades en los escenarios españoles y la respuesta del público ha sido la ausencia o la indiferencia...? Simplificando honduras podríamos hablar de la presencia de un cierto público —digamos el habitual, el fiel y constante del hecho teatral— que se ha visto desmesurada y comparativamente incrementado por otro tipo de público infrecuente en los locales teatrales. Pienso que ese «otro público inhabitual» ha acudido a satisfacer una incierta —a veces confesada en comentarios que se podían oír por los pasillos de la sala— morbosidad. Acudían, sí, a presenciar un espectáculo que se suponía interesante, pero sobre todo acudían a una cita con ese nombre, con ese rostro tan cotidiano y tan parte de ellos durante muchos años. La morbosidad estaba en la firma, no en el producto.

Lo que acabo de exponer no conlleva ningún juicio de valor. Se trata simplemente de reflejar la premisa previa de cierto sector del público —fundamentalmente burgués— que buscaba en *Las bicicletas...* la satisfacción de semiocultas curiosidades. En cualquier caso, esta actitud puede ser tan válida como cualquier otra. Lo que importa es que el teatro llegue a sus destinatarios, cuantos más y múltiples mejor. Porque —morbosidades o no morbosidades aparte— sólo un nombre fa-

miliar no puede sustentar un espectáculo. Y *Las bicicletas...* —texto y puesta en escena— ofrecen ese algo más que marca y diferencia lo que es riguroso, lo que tiene calidad, lo que permanece.

## Y LA OBRA

En esas notas autocríticas o de presentación que se incluyen en el programa de mano de un montaje, Fernando Fernán Gómez confiesa: «Desde tiempo atrás sentía el deseo de escribir algo que sucediese en la época de mi adolescencia.» Y sigue Fernán Gómez: «Pero yo no quería hacer una tragedia, ni siquiera un drama, sino algo sencillo, cotidiano, en que las situaciones límites, sí existían, no lo parecieran. Pretendía que la tensión no estuviera nunca cerca de las candilejas, sino en el telón de fondo de la historia.»

Con esta declaración de intenciones, Fernán Gómez fue en busca de algo que, ocurrido en su adolescencia, constituye el acontecimiento más trágico de nuestra historia cercana. Fernán Gómez buceó, nada más y nada menos, que en nuestra guerra civil. Ese es el hilo conductor que enhebra *Las bicicletas...* La empresa de llevar a escena ese capítulo de nuestro pasado era evidentemente conflictiva, ardua y sujeta a múltiples riesgos, aunque éstos se dieran por supuestos. Sin embargo, Fernán Gómez ha sabido superar ventajosamente los peligros de su empeño. *Las bicicletas...* son todo un testimonio de primerísimo orden en el que el desgarramiento, el drama de la confrontación armada es presentado con una hondura estremecedora. Y, sin embargo, *Las bicicletas...* no es una obra que desarrolle o documente las vicisitudes de una guerra cruel. No tiene dimensiones trágicas. Por el contrario, aparenta ser una pieza amable, surcada por el humor, por la comicidad, por la ternura, por lo cotidiano... ¿Cómo es esto posible?

El propio Fernán Gómez lo apuntaba al decir que pretendía que en su obra las situaciones límites no lo parecieran, que la tensión no estuviera próxima o inmediata, sino que fuera el fondo de la historia. Sencillamente, el autor aborda el tema de la guerra civil, pero no de una manera frontal, sino que realiza una elipsis mucho más eficaz. *Las bicicletas...* cuenta, simplemente, la historia diaria de una familia y sus vecinos. Estamos próximos —el mismo Fernán Gómez lo declara— a la «comedia de costumbres». En *Las bicicletas...* todo brota de lo cotidiano, de lo particular, de lo anecdótico... Pero todo eso nos conduce —sin explicitarlo, y de ahí la sabiduría del autor— a una realidad más universal. Lo que a esa familia le ocurre sobre el escenario nos remite

a lo que sucede —en el mismo tiempo— en el exterior aunque no se nos presente de forma directa. El gran protagonista de *Las bicicletas...* —la guerra y sus secuelas— no se nos muestra, está ausente de manera expresa y, sin embargo, sus acciones determinan las preocupaciones individuales. La realidad general se proyecta como una sombra que se impone a la apariencia particular. Las peripecias vitales de los personajes —insisto: sin que éstos lo recalquen— están sometidas por esa otra peripecia que es la guerra. Y así, la tensión generada por ese protagonista ausente crece progresivamente para revelarnos las mezquindades, las sordideces, las traiciones, el mero afán de supervivencia de los personajes que afrontan como pueden lo que saben o sospechan que ocurre en el exterior. Al final las preocupaciones individuales y la historia cotidiana alcanzan el rango de categoría. La anécdota queda trascendida.

A lo largo de los 17 cuadros que componen los dos actos de *Las bicicletas...*, vemos cómo lo que aparentaba ser amable va dejando su poco de acritud. La «comedia de costumbres» resulta imposible, es un espejo que acaba por ofrecer una imagen ineludiblemente ingrata. La profundidad dialéctica de Fernán Gómez ha probado su eficacia. Y yo diría que lo ha hecho sin amargura, sin crispaciones, sin grandilocuencia, impregnando a sus personajes de una cierta nostalgia que los convierte en próximos y reconocibles. Como esas viejas fotografías que se conservan y encierran en cada uno de sus detalles una historia propia.

La obra —tres horas de duración— tiene una estructura casi de sucesión de secuencias cinematográficas en las que se condensa magistralmente ese tiempo que abarca desde los prolegómenos de la guerra civil hasta su desenlace, resumido en una frase lapidaria de don Luis, a punto de ser «depurado» por los ganadores, a su hijo: «Pero no ha llegado la paz, Luis, ha llegado la victoria.» La impecable dirección de José Carlos Plaza tiende a acercarnos a esa cotidianeidad que se cuenta en *Las bicicletas...* Su montaje se sostiene en un delicado encanto, en un tratamiento de ternura hacia los personajes, dotándolos de la difícil espontaneidad y frescura que convence y se recibe como algo vivo. Siendo éste un logro permanente en José Carlos Plaza hay otro también fundamental. Me refiero a su capacidad para hacer evidente lo que se soslaya en la acción inmediata. La progresión cronológica de la guerra, que sucede en la realidad exterior del escenario, se nos muestra a través de una apoyatura de indicios sonoros: sirenas, explosiones, himnos, motores de avión, ráfagas de disparos... Al mismo tiempo, la interpretación asume esa realidad y se convierte en su inevitable reflejo. En esta misma línea, José Carlos Plaza recurre

a las acciones paralelas en el mismo espacio: esto es, a evidenciar los distintos planos que suceden simultáneamente en el tiempo. Desde esa doble perspectiva —la incardinación de lo externo con lo que se nos cuenta desde el escenario, y el ofrecernos lo que, aún sobre el escenario, no ocupa la atención principal— José Carlos Plaza subraya hábilmente que lo que vemos es sólo una parte de la imagen total.

Valga como apostilla a esta aproximación a la puesta en escena de *Las bicicletas...* algo que apunta Fernán Gómez cuando dice que hace algunos años leyó que el sentido etimológico de la palabra «recordar» es «acercar de nuevo al corazón». Su obra, sí, nos acerca una parte dramática de nuestra historia, pero no lo hace solamente pulsando el corazón, sino también las conciencias. Sólo así no habrá amenazas que impidan a las bicicletas y a quienes las conducen deambular libres, sea o no en verano.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-8).*

## GUERRA GARRIDO: EL REALISMO URBANO INDUSTRIAL

### La novela vasca del último cuarto de siglo

Conocí a Raúl Guerra a raíz de una de las muchas polémicas que sobre la literatura vasca tenían lugar en los últimos meses del franquismo. Quiero decir que lo conocí personalmente, porque ya antes, desde los primeros años setenta me había llegado con *Cacereño* y *¡Ay!*

De un modo mucho más directo entablamos contacto en las primeras jornadas de literatura vasca que, desde la Asociación Cultural «El Desván», de Bilbao, se organizaron y tuve la gran satisfacción de dirigir. Allí reinó, una vez más y lamentablemente, la dialéctica escritor vasco/no vasco; euskera/castellano. Y ya todos estábamos —estamos— cansados de que, por encima de las valoraciones estéticas o sociales, sobresalga siempre esta estéril polémica. El público sabía que Raúl era uno de los defensores más encendidos del escritor como profesional, al margen de la lengua en que se exprese.

En aquella mesa redonda formaban también Angel García Ronda, Jorge Aranguren (que nada tiene que ver con el «Marco Aurelio»), Luciano Rincón, con el inmenso encanto del hombre maduro y muy zurcido, de ojos excursionistas y un poco troskos, Ramiro Pinilla, el

de *Las ciegas hormigas,* que fluctuaba y fluctúa entre una edénica tierra vasca en que la épica y los valores naturales triunfan y una sociedad industrializada que desborda todos los esquemas de un escritor elemental. Luis de Castresana nos acompañó después, ejemplo vivo del hombre que se encierra, sin entrar en esta nueva guerra de lenguas, en su casa de Bilbao, para escribir hacia afuera.

Raúl venía con un buen número de títulos ya a sus espaldas: *Con tortura,* un cuento que mereció el premio Ciudad de San Sebastián en 1968. *Cacereño,* 1970, Editorial Plaza, en aquella colección popular «Reno». Otra novela que fue premio Ciudad de Oviedo en 1972 y que tituló *¡Ay!.* En 1974 *La fuga de un cerebro.* En 1975 *Hipótesis.* En 1977 la colección de relatos *Pluma de pavo real, Tambor de piel de perro* y la novela que iba a darle más fama y le iba a catapultar al grupo reducido de escritores con nombre: *Lectura insólita de El Capital,* Premio Nadal de ese año.

No había publicado aún *Copenhague no existe* (1979) ni *La costumbre de morir* (1981).

De 1970 a 1975 publicó un gran número de artículos en revistas como «Oarso», «Revista de Occidente», «Urogallo», «Pasárgada», «Papeles de Son Armadans», «Kurpil»...

Esta última, «Kurpil», no difería de cualquiera otra hecha por escritores voluntariosos, conscientes de que no sólo no da dinero, sino que cuesta, pero deseosos de mantener con esfuerzo un cauce de expresión para nuevos y consagrados. No diferiría..., si no hubiera nacido en San Sebastián. Allí se convirtió, sin pretenderlo, prácticamente en una revista de resistencia. De resistencia en dos frentes: el de la libertad, entendida como pudiera entenderse en Cáceres o Gijón, y el de la lengua castellana, cuando todo lo español pretendía identificarse por el nacionalismo con lo franquista, en una manifestación más del romo carácter simplificador abertzale. Daba la casualidad de que el grupo de «Kurpil» no era precisamente paje del Dictador; en él predominaban socialistas de carné y progresistas independientes (no «progres»). Fueron, en un momento muy difícil, alma de la literatura vasca en castellano y punto de referencia obligado de todo aquel que quisiera acercarse a la narrativa y a la poética actual en el País Vasco.

Tengamos en cuenta que, entre tanto, se lanzaba la ofensiva, apoyada por todo intelectual progresista (valga decir por todo intelectual) de la literatura en Euskera que, a mediados de la década del sesenta, comenzó a utilizar un vascuence unificado, normalizado o en proceso de normalización, tendente necesariamente a la estandarización frente

a la atomización tradicional en un sinnúmero de dialectos o modalidades. Ese euskera unificado, llamado «batúa» («bat»= uno) debía servir de vehículo de comunicación en la nueva sociedad vasca industrializada y urbana.

En este contexto hay que inscibir a Raúl Guerra, a pesar suyo. Tal vez fuera de este medio, y de estas condiciones sus temas no hubieran sido los mismos ni, desde luego, su tratamiento idéntico.

## EL INMIGRANTE, EL «MAQUETO»

No por casualidad es un inmigrante el protagonista de *Cacereño,* su primera novela y, de seguro, la más querida por él. La reacción del joven que sale de su pueblo deprimido y se sumerge en el mundo industrial vasco es la más noble de cuantas puedan darse, a diferencia del antihéroe de Marsé. Nuestro «pijoaparte» no es un pícaro, ni un chulo de barrio que hace frente al complejo de inferioridad con una exagerada arrogancia: Pepe, el garbanzo negro de los Bajos de Torrecasar, trabaja como un negro en Guipúzcoa, aguanta espartanamente las peores labores en la escollera, en la fábrica, ama a Izaskun, la del caserío, que habla en euskera dulcemente; se casa con ella y funda un hogar. Todo ello, a pesar del desprecio incluso de la familia de la muchacha.

Tiene algo de romántico *Cacereño,* un tierno deseo casi juvenil de que el amor —otra vez— rompa las barreras. Pero ya están ahí las barreras, elementalmente expuestas.

*Cacereño,* publicada en 1970, no ha pasado por la novela estructural intelectualizada ni por la metaliteratura: es una obra de pleno realismo social. No importa usar etiquetas en desuso para referirse a una novela del setenta que nace después de algunos cuentos mucho más sofisticados de la pluma del mismo autor.

Raúl Guerra retoma el ambiente de la novela social de posguerra, pero no la destemporaliza, no la suspende en el vacío totalizador de *Pascual Duarte.* Como Sánchez Ferlosio, da pelos y señales del lugar y tiempo, minuciosamente. Pero hay algo que ninguno de los narradores de la llamada «novela social» de posguerra expresa y sí lo hace Guerra en *Cacereño: la gradación de la explotación* desde el régimen cuasifeudal del pueblo extremeño subdesarrollado hasta la fábrica de ese empresario vasco emprendedor, hijo del pueblo, tenaz y creador de riqueza.

Lógicamente, por dura que sea la vida del obrero de suburbio, el único escalón que separa a éste de su patrón es el dinero. Pagando

su consumición, Pepe puede entrar a la más lujosa cafetería: en Torrecasar nunca hubiera sido admitido por las buenas en el casino. En la sociedad rural del subdesarrollo el «señor» no lo es sólo por ser propietario, sino por sangre, por esencia. Raúl, desde esta perspectiva, desprecia al cacique por herencia y tolera (casi aplaude, aunque no acepte la desigualdad en sí) al hombre emprendedor que crea bienestar con riesgo e imaginación o al que accede a la riqueza con esfuerzo y luego la impulsa, aun transgrediendo la norma moral.

En Pepe, el cacereño, se halla representada toda la mano de obra que tanto contribuyó al desarrollo del País Vasco, llegada desde el subdesarrollo y la miseria. En el empresario vasco, la contrafigura del señorito ocioso y rentista. En los dos mundos hay explotación, pero en la sociedad industrial vasca explotador y explotado merecen entrar en la categoría de los héroes (moral al margen); jamás podría merecerlo el estéril terrateniente.

## LOS HEROES Y LAS COSAS: CONCIENCIA DE LA OBRA

> Las querencias son recurrentes y uno sin querer, queriendo, se forma un mundo, no sólo de personajes como el señor Lizárraga que se desplaza de una narración a otra, sino de cosas con las que llega a encariñarse hasta confundirlas con las de su realidad cotidiana como puedan ser un campán, el Bleu Feneque; un conjunto musical, los Blooming Slabbing; una factoría, Power, S. A., e incluso un pueblo, Eibain, en el Goyerri profundo.
>
> Pero en esta antología no sólo están presentes los temas sino también los estilos, mejor sería decir el estilo, evolucionando a saltos desde la sobriedad lineal hasta el barroco fluir de una conciencia alucinada. No en vano fueron laboratorio en el que se ensayó más de una experiencia fallida, en un continuo forcejeo por conciliar forma y fondo, ética y estética, sin cuyo buen maridaje la obra de arte no existe.
>
> (Raúl Guerra: *Micrófono oculto,* 1979.)

Los héroes, las cosas tampoco son por casualidad recurrentes. Su trasiego a lo largo de las diferentes obras se debe a una innegable voluntad de estilo. Pero ahí es donde se halla la clave de la novelística de Guerra, en la estadística de la recurrencia:

a) *Personas:* héroe masculino; edad cercana a los cuarenta; hombre que se hace a sí mismo, ambicioso y tenaz; dinámico.

b) *Ambiente-geografía:* paisaje urbano; entorno industrial; asfáltico; ausencia de animales que no sean perros domésticos; violencia,

competitividad, lucha; terrorismo; cierto grado de gansterismo industrial; fabricación de armamento...

c) *Cosas:* vehículos rápidos y potentes (moto, coche, avión); elementos metálicos; armas (granadas, pistolas); mobiliario de oficina; instalaciones e instrumentos para deporte; bebidas alcohólicas (champaña, whisky).

Es, por tanto, una novela urbana, de ritmo rápido, con la violencia y la lucha como constantes. Práctica ausencia de lirismo campestre e, incluso, de formulaciones amorosas que trasciendan un controlado erotismo o una realización sexual satisfactoria. El héroe de nuestro novelista tiende a dominar sus emociones, no sus instintos y persigue el triunfo y el desahogo con la ataraxia de un nuevo «hombre sin atributos» de Musil. Hombre preparado para vencer en una sociedad monstruosamente capaz de desbordarle; personaje que se deja ocupar, según su conveniencia, por cierto número de virtudes o defectos, cierto número de atributos, sin que la posesión de cualquiera de ellos pueda inclinarle hacia uno u otro lado:

> Mi verdadera obsesión en la literatura es describir cómo se desarrolla lo individual dentro de esta sociedad que es una sociedad industrial, de consumo, y que además lleva aparejadas una serie de frustraciones, incluso la frustración en el éxito, que es una cosa en la que yo he insistido muchas veces. Lo que ocurre es que la sociedad te obliga a tantas concesiones, te somete a tantas vejaciones que el éxito, cuando se consigue, es algo que ya se ha degradado en el camino.
>
> Mi obsesión era esto, pero reflejado en el País Vasco. De un lado, por ejemplo, el emigrante que aparece en *Cacereño* y, por otro, el industrial vasco, el generador de esa industria, y ahí entra lo de la violencia, como elemento para conseguir una estructura —puesto que la estructura para mí es lo más importante de una novela— que se daba en *Lectura insólita de El Capital.*

De ahí que ni el éxito ni el fracaso provoquen demasiados entusiasmos en el protagonista de Guerra. Cuando Sotero Nespral, en *¡Ay!,* consigue ser elegido por la dirección de su empresa para representarla en Milán, en una convención de alto nivel, no se sorprende. El esfuerzo y la intriga precedentes han hecho caer, como última ficha de dominó, el resultado que esperaba. Todo queda bajo control. El ejecutivo de Raúl Guerra es el hombre adaptado por excelencia que actúa casi mecánicamente, pero al que, en última instancia, el subconsciente, la obsesión, el «alter ego» le juega una mala pasada. Cualquiera podría decir que es la rueda de la vida la que, al final, pasa sobre él: la esposa figurona, las deudas, la ambición... Pero ahí

hay dos Soteros, como hay dos muertes y dos resultados de la elección para el hombre en Milán. El lector puede recoger el resultado que le plazca, pero no podrá librarse de la muerte.

## LA ESTRUCTURA

Exagerando un poco el tono, Raúl ha dicho que la estructura es para él lo más importante de la novela. Lo cierto es que, excepto *Cacereño*, todas las novelas de Guerra obedecen a un proyecto minuciosamente estudiado. Desde *Con tortura*, su primer cuento, comenzaron a perfilarse las constantes de un novelista fiel a sí mismo y consciente de su papel en la parcela del mundo que le toca vivir. De ahí que la acción discurra entre San Sebastián y el Goyerri o, en todo caso, en unas vacaciones levantinas, costa española que recibe en verano al setenta por ciento de los veraneantes vascos. El matrimonio entre el inmigrante y la chica euskaldún. El empresario vigoroso que puede llamarse Lizárraga o Garaialde y que, en realidad, se mira en hombres de carne y hueso (Olarra, Luzuriaga, Echevarría..., por no citar el nombre exacto de quienes inspiraron a Guerra). El etarra próximo, ese vecino que finalmente acaba matándonos, tal vez más por miedo, al haber sido descubierto, que por estrategia o necesidad. La violencia, como ingrediente doméstico, compañera ya, dramáticamente asumida.

La trayectoria de Guerra Garrido no ha sido precisamente la del rústico que, a golpe de genio, produce la novela que le sale de modo natural. Alguna vez nuestro novelista (en el jurado del premio de cuentos «Ignacio Aldecoa») ha confesado que él apenas recordaba haber escrito los típicos poemas adolescentes.

Tampoco ha sido el clásico profesor de Instituto que, a fuerza de enseñar Literatura, acaba esculpiendo párrafos más o menos felices que son hijos y nietos de otros que nos suenan. Nuestro hombre es un licenciado en Farmacia, becado para investigar con microscopio en el CSIC, y eso se nota. El objeto que produce es un objeto detenidamente contemplado en esqueleto y rellenado después con controlado rigor. De ahí que haga pocas concesiones al adorno o al lirismo que no sea absolutamente necesario para mantener el ritmo de relaciones y reacciones humanas. Nada, desde su primer cuento aludido, es fruto de la ingenuidad. En *Con tortura* el sueño y la realidad consciente se entremezclan y el lector se sorprende al sentirse preso de la realidad más cruda, cuando ya celebraba un final liberador. Algo así como «¡ah, era un sueño!» para precipitarse en las cinco últimas

líneas en la misma realidad soñada. Tan logrado abismamiento borgiano es mucha promesa para una primera entrega.

En *¡Ay!* la experimentación se hace aún más evidente. Guerra crea en 1972 un protagonista-conciencia colectiva, ejecutivo de «Power, Sociedad Anónima», que se apodera de la acción, del paisaje urbano, del resto de los personajes. Sotero Nespral, enmarañado, obsesionado por la idea de la paz y a la vez por su ascenso a costa de la venta de armas, se duplica, se desgaja de sí mismo hasta el punto de darse muerte y dar muerte a los suyos.

Una fotografía de la guerra de Vietnam se instala en su cerebro como una gran araña devoradora, kafkianamente insuperable.

Interesa observar que en *¡Ay!* Guerra ya utiliza dos núcleos estructurales:

1. El hombre-conciencia colectiva: progreso individual, olvido de la ética, contradicciones del hombre-tipo, ruptura del diálogo, de la acción, de todo por medio de su *monólogo interior* que todo lo domina. Un hombre que es ejecutivo en San Sebastián y fotógrafo en Vietnam.
2. El objeto plásticamente unificador: la fotografía...

   «El helicóptero rastrea al fugitivo. El cabo dispara; el vietcong, con una voltereta circense queda espatarrado, no suelta la bandera roja, son sus brazos ensangrentados. Recubiertos de poliestireno arden indefinidamente; sus quemaduras, imposibles de cicatrizar, avanzan a estratos a través de la carne, hasta llegar al hueso, royéndolo, es un muchacho de apenas trece años, sus manos, lo que queda de ellas, sostienen un bebé, los puntos necróticos de las quemaduras semejan cráteres de una viruela infectada en el cuerpo ya sin vida. La sangre de los dos hermanos encharca el suelo ampliando la bandera roja del enemigo. El fotógrafo, testigo presencial, contiene las arcadas, dispara su "Leica"...»

La instántanea, reproducida por los diarios un lunes cualquiera, no llega a hacer el suficiente impacto en los ciudadanos, en los compañeros de Nespral.

Los dos planos espaciales (San Sebastián y Vietnam) sirven de soporte para conectar dos realidades o para superponer, transgrediendo la secuencia temporal, dos experiencias que podrían haber sido vividas por un mismo personaje. Este biplanismo será instrumento también en *Conpehague no existe.*

La estructura de *Lectura insólita de El Capital* presenta de igual modo más de una perspectiva, apoyándose en distintos personajes y con un ingrediente que difícilmente se encuentra en la novelística española actual: la colectivización de la opinión, expresada bajo la excusa de una encuesta objetiva, que yo unía en un artículo publicado en la revista «Cultura» de la Diputación de Alava a la utilización del *coro,* como en la tragedia griega:

> *Lectura insólita de El Capital* juega con dos planos: aquel que nos permite seguir los hechos por medio de una narración lineal a veces, a veces integradora de monólogos y diálogos, y aquel que recoge las opiniones del pueblo, el coro griego de una tragedia doméstica a la que el autor ha negado voluntariamente la grandeza clásica...
>
> [...] Hay un acierto capital en *Copenhague no existe:* la estructura binaria que divide al héroe. Guerra tiene voluntad de formalizar la contradicción, la esquizofrenia, el «fue» y el «pudo haber sido». La clave de *Copenhague* es Géminis. Su mujer, Marga, muerta en accidente, y Carla, la secretaria eterna, coetánea, llegan a fundirse en una cuando el protagonista se hunde en el regazo de esta última. Mari y Mery, las dos jóvenes mecanógrafas, son, por capricho del hombre, gemelas, casi idénticas. Y las desea a ambas juntas o, mejor, no tiene voluntad de renunciar a la otra.
>
> Estructura binaria en los objetos, personas y tiempo. El viaje juvenil del protagonista no se hizo. Quizá no pudo hacerse por problemas económicos; ahora esos problemas no existen. Es más: hay una invitación que el Juan Carlos maduro debería aceptar por razones de empresa; pero ahora no irá, no es tiempo. Prefiere literaturizar el viaje, realizarlo proustianamente, porque habría un desajuste entre tiempo de deseo/tiempo de realización.

*Lectura insólita...*, además, tiene otra virtud que no se debe a un mayor acierto que en *¡Ay!,* sino a una lógica y esperada maduración después de la que Raúl Guerra ha llegado a una mayor altura técnica, pero no a una estructura más completa de novela, teniendo como base la obra que mereció el premio Nadal 1977. Y es que en esta obra se encuentran todas las características que deben encerrarse en la novela vasca de hoy: lugar (localidad industrial guipuzcoana); tiempo (años del desarrollo industrial), personajes (el industrial, el terrorista, el pueblo indefinido y callado); motivos y circunstancias (fabricación de metales y armas, adopción de nuevas técnicas para la transformación de la producción sin abandonar las viejas costumbres de las ferrerías, reivindicaciones pseudo-políticas de los «iluminados», tragedia final: fatalismo exigido por el deterioro de la vida social). Todavía en *Conpenhague no existe* intenta Raúl llevar el aspecto for-

mal más alto a base de estructuras binarias, como en el artículo citado expresábamos, en la confianza de que la disposición refinada de los elementos la haría obtener una expresividad multiplicada.

## LA ESQUIZOFRENIA FORMALIZADA: NUEVO ASPECTO DE HEROE

Guerra Garrido tiene voluntad de formalizar la esquizofrenia, pero no como duplicidad del ser, sino de la circunstancia. Es, entonces, una esquizofrenia, apoyada por la estructura binaria aludida, que rehúye la doble personalidad convencional (Hesse): el hombre está entero y en su sitio; no lamenta ser quien es, sino hacer lo que hace. No hay problema de identidad en él, sino de duplicidad fuera de él o ajena a él mismo, pero que le condiciona.

El otro, lo otro existe no como otra realidad de uno mismo, sino como otra posibilidad. El protagonista es el integrador, no porque se adscriba a una u otra realidad, sino porque las abarca al tiempo.

La duplicidad, por otra parte, no le desequilibra. Volviendo al héroe, como el «hombre sin atributos» de Musil, éste también debe entenderse como el hombre maduro, frío, no desprovisto de cualidades, sino incapaz de que éstas le definan y, por tanto, le limiten...

Es una dimensión circunstancial, no esencial. La derrota del hombre de Guerra (si ha de interpretarse la huida como derrota) no se debe a la falta de atributos, sino a la imposibilidad de sincronizar el tiempo del deseo con el tiempo del poder. Ahora que puede, él no irá a Copenhague. Y no irá porque es consciente de la contradicción: no es el tiempo del deseo, aunque lo sea del poder. De modo que el tiempo y la conciencia se convierten en los verdaderos enemigos de la plenitud, de la síntesis. Y la felicidad queda reducida a la aceptación de la limitación, a la sensata eliminación de «lo otro».

El protagonista no siente profundamente; rehúye el sentimiento, aunque no la sensualidad. Condena el deseo de aquello que no es ya realizable. En una palabra: se aferra a la ataraxia. Nada que no pueda realizarse debe quererse demasiado para que no duela en exceso el fracaso. En resumen, instrumentaliza todo lo que le rodea y, consecuentemente, se instrumentaliza él mismo.

¿A dónde vamos a parar con estas consideraciones? A declarar que el hombre de Guerra Garrido, el héroe de su novela —menos refinado en *Lectura insólita de El Capital* que en *Copenhague no existe*— es un héroe que aceptamos como prototipo del industrial medio vasco, ese que hace la historia por dentro y que no se dife-

rencia sensiblemente del industrial europeo occidental. Sin embargo, cualquiera lo identificaría con el héroe de este país y no de otro por el medio en que se desenvuelve.

## HACIA LA SINTESIS: *LA COSTUMBRE DE MORIR*

La última novela (penúltima podemos decir ya, cuando nos consta que este mismo verano de 1982 Guerra ha terminado otra novela) de Raúl se lee de un tirón. Aparentemente su construcción es muy sencilla, pero ocurre como en toda obra que comienza a entrar en la madurez de un escritor, que tal vez sea una de las más trabajadas como en el caso de la *Crónica de una muerte anunciada,* de García Márquez. El autor lleva ya una buena serie de novelas, de artículos críticos, de cuentos, de relatos cortos, de guiones para radio y TV y ha experimentado lo suficiente como para precipitarse en la espiral de la novela experimental o como para retornar a una narrativa pura en que importa sólo permitir que los hechos se deslicen sin aprietos a lo largo del libro. Esto es lo más difícil que un escritor puede hacer. Esto y jugar con la intuición del lector, encaminándolo hacia un fin «anunciado», pero que siempre sorprenderá, es una nueva faceta de la nueva novela para todos y, sin embargo, de irreprochable prosa. *La costumbre de morir* es, pues, la síntesis, la sobriedad, el camino de vuelta, pero no hacia un punto que se dejó: todo se ha movido y lo que vaya a hacerse en adelante no se parecerá a lo anterior. Ahora el escritor busca la economía máxima. Si sobra un artículo, quítalo; si un verbo, quémalo.

Raúl tiene prisa en acabar la obra recién comenzada y el lector monta con Gorka Hirigoyen en el «Ford Taormina» y, a golpe de acelerador, se encuentra con el «fin». El vengador se escapa por el futuro.

## LA PROFESIONALIDAD

Raúl Guerra es, probablemente, el novelista que con más tenacidad defienda la profesión de escritor en todo el País Vasco. Es él quien da vida a la Asociación Profesional de Escritores en una región en la que las letras siempre han sido un «interesante» modo de llenar el ocio. Cuando un escritor o un crítico comienza a cobrar una cierta fama en sus medios, es convocado a todo acto cultural, las más de las veces gratuitamente. Y esto exaspera al novelista; no por afán

de lucro, sino por lo que implica de voluntarismo amateurismo. Hay que hacer todo lo posible por la valoración profesional del escritor; para ello, hay que empezar por cobrar en una sociedad en que la cultura es considerada un lujo o una afición.

Pero eso es un problema de educación colectiva y, entre tanto, el escritor tiene que jugar al juego de las editoriales.

Quiero decir que Raúl ha pasado por todas las etapas que hacen de un hombre que escribe un profesional de la pluma sin ser periodista: premios literarios, espartana espera con el original en la mano en busca de editor que no gitanee demasiado, triunfo con un premio sonado, ofertas de editores que esperan su última entrega, pago por adelantado de una obra aún no escrita...

Este es el último peldaño y, aunque en una semblanza de un novelista estas consideraciones pequen de prosaísmo, es necesario decir que tenemos en Guerra —por todo ello, también por la estabilidad profesional— un autor que, a sus cuarenta y siete años, está en las mejores condiciones de ofrecer lo más alto de su producción. Cuando él se negó a participar en más premios literarios, ya tenía un corpus, repartido en sus diversas obras cortas y largas, del que había de partir al iniciar su etapa más profesionalizada. ¿Qué esperamos ahora de nuestro sujeto?

## UNA NOVELA VASCA DE FINAL DE SIGLO: REALISMO URBANO INDUSTRIAL

En más de un artículo he suspirado por esta novelística que debe llegar (la historia literaria no perdona) por la vía laica del naturalismo-neorrealismo-realismo social. No por la vía épico-rural o neobucólica. El ciudadano del País Vasco de este final de siglo es un elemento urbano, con mucho asfalto, mucho humo, mucho suburbio, mucho alcohol, mucho lujo, incluso, en los sótanos. No es extraño, por tanto, que afloren de nuevo corrientes neobucólicas, en busca de un paraíso perdido que quizá algún día existió (Ramiro Pinilla quería encontrarlo en *Recuerda, oh, recuerda)*, pero esa no puede ser la novela que el hombre actual espera de sus escritores. Espera que le cuenten la historia del gerente de su empresa, del emigrante cuyos hijos, a punto de casarse, ya nacieran en Eibar o Bilbao; es decir, con los herederos de Lizárraga, Pepe Bajo..., con Izaskun, telefonista cuarentona de la fábrica en que el hijo de Pepe y suyo acaba de obtener plaza de perito. Las guindas novelescas no han desaparecido: el terrorismo, la fabricación de armas, la venganza fatal, hija de acontecimientos que

fatalmente obligan a este pueblo a estar enfrentado. Atención: ya llegan los hijos. En *La costumbre de morir*, el falso Hirigoyen, mecánicamente frío, gran jugador de pala y de tan firme pulso para disparar a bocajarro, resulta ser hijo de aquel guardia civil que cayó asesinado por su actual víctima cuando nuestro protagonista era un niño y caminaba de su mano y de la de su madre. El futuro de esta tragedia está ya en la novela de Raúl. El escritor no es aquí un simple tejedor de sagas; es un augur. Está escribiendo la historia de la próxima década..., si alguien no remedia esto.

Sinceramente, no sé si habrá que esperar de Guerra una «summa» con todos estos ingredientes o media docena de obras más que abarquen otros tantos aspectos de la realidad vasca de nuestros días. Guerra es narrador ante todo y no creo que alumbre un compendio simbólico que nos resuma al modo de *Ulysses*, *Paradiso*. Por otra parte, está convencido de que él escribe para la mayoría y de que una novela debe entretener a la mayoría. En esta línea se moverá, si no nos equivocamos, sin «más» pretensiones que las de dejarse leer sin fastidio. Eso piensa y a eso aspira (y esto sí que me consta) el mejor narrador que hoy tenemos en el País Vasco y un profesional de la pluma que ya se encuentra entre los mejores novelistas españoles cuando aún tiene mucho que darnos.—*JAVIER ATIENZA (Santiago, 28, cuarto. VITORIA).*

# Sección bibliográfica

OCTAVIO PAZ: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* Seix Barral. Biblioteca Breve. Barcelona, 1982; 658 pp.

Como si se tratase de una presencia recurrente, cíclica, la figura de Sor Juana Inés de la Cruz aparece en la vida de Octavio Paz en determinados años, y una veces le inspira una lectura apasionada de sus sonetos; otras, un pequeño ensayo; más tarde, unos cursos en la Universidad de Harvard, y ahora, su gran libro: esta biografía, que es más que una simple biografía al uso, porque es un mundo literario en que se entrecruzan fecundamente el ensayo, la historia, el análisis psicológico, la erudición viva y convincente y la poesía.

Durante muchos años ha trabajado el gran escritor en esta *opus magnum* para dar su interpretación personal de la figura enigmática y jeroglífica, que puede dar imagen de sí misma y al mismo tiempo esconderse en su ambigüedad, que es Sor Juana Inés de la Cruz. Numerosas han sido las interpretaciones acerca de esta singular mujer y de esta extraordinaria escritora, «décima musa» al decir popular; alguna, como la de Ludwig Pfandl, sujeta al positivismo más vulgar; otras, como la del Padre Calleja, lindante con la hagiografía. Octavio Paz hace resurgir a Sor Juana Inés de la Cruz de toda esa maraña bibliográfica de tiempos antiguos y de tiempos modernos para ofrecernos su hipótesis e interpretar a ese ente evasivo, propio del complicado y emblemático período barroco. El resultado es feliz, aunque Sor Juana siga siendo todavía un interrogante. El mismo Octavio Paz reconoce la imposibilidad de que la biografía sea el doble del sujeto ni pueda dilucidarlo, ya que ambas tareas son imposibles. Dice: «Ni Plutarco ni otros historiadores de la antigüedad se propusieron en sus biografías revelar enteramente la vida y el carácter de sus héroes; sólo quisieron mostrarlos en sus rasgos más salientes y característicos como ejemplos humanos.» Y luego añade: «El objeto de la biografía es convertir al personaje lejano en un amigo más o menos íntimo.»

Por otra parte, con ese talante ensayístico propio de Octavio Paz, que no se ha conformado nunca con las superficialidades, sino que trata de profundizar en cualquier fenómeno humano, éste se plantea las posibilidades de la biografía. En el caso de una escritora como es Sor Juana Inés, Octavio Paz no niega que la interpretación biográfica sea un camino para llegar a la obra: «Sólo que es un camino que se detiene a sus puertas; para comprenderla realmente, debemos transponerlas y penetrar en su interior. En ese momento, la obra se desprende de su autor y se transforma en una realidad autónoma.»

También se plantea Octavio Paz, y numerosas veces, a lo largo de su libro, la relación entre sociedad y arte; el valor de las interpretaciones sociológicas de las obras de arte, y, exagerando los ejemplos, dice con ironía: «No veo cómo el uso del hipérbaton y la perífrasis puede ser consecuencia de la victoria de Lepanto o de la revocación del edicto de Nantes. Tampoco veo la relación entre los caligramas de Apollinaire y el desempleo en la industria vinícola.» Reconoce, sin embargo, que hay una evidente correspondencia entre la historia de una sociedad y la historia de sus artes. Aunque no pretende explicar la literatura por la historia, en alguna ocasión acepta la relación entre sociedad y poesía. De aquí que su libro sobre Sor Juana Inés sea una tentativa de restitución; pretende restituir la figura de Sor Juana Inés a la Nueva España del siglo XVII, en lo que nos recuerda los esfuerzos de Marcel Bataillon para restituir la obra de *La Celestina* a su verdadero mundo *(La Celestina selon Fernando de Rojas)*, librándolo de las interpretaciones anacrónicas de los estudiosos actuales.

Con estas premisas y estas preguntas acerca de lo que sea el individuo y sus circunstancias, Octavio Paz se sumerge y nos sumerge en ese inmenso orbe de una biografía focalizada a la filosofía, la teología, la pintura, la poesía, la política, las costumbres, la historia, el teatro y los seres humanos en toda su diversidad. El empeño es enorme. Habría el peligro de caer en una continua digresión y alejarse del tema principal, pero no es así. Octavio Paz, con mano segura, lleva las riendas de su libro y nos conduce al lugar escogido, porque todo el ensayismo y erudición tiene por finalidad llevarnos a un determinado objetivo, a una meta fijada de antemano.

Tiene este libro de Octavio Paz mucho de didáctico, y esto no se entiende en sentido peyorativo, sino de noble didactismo. Acostumbrado a buscar el origen de las cosas, Octavio Paz se remonta a los principios de lo que estudia, para concluir afortunadamente en un final clarificador, de tal modo que en este libro podrían señalarse más de cincuenta breves y enjundiosos ensayos con vida propia, que incluso podrían ser desgajados de la obra para formar una antología.

Son ensayos las disquisiciones sobre la política colonial de la Nueva España y su posterior independencia, sus meditaciones sobre el barroco y el manierismo; es ensayo y estudio penetrante todo lo que dice sobre la literatura de certamen, el ingenio y el concepto; son ensayos las hipótesis psicoanalíticas, el tema de los galanteos de palacio; verdaderos ensayos lo que escribe sobre el amor en Occidente, el amor cortés y el platonismo. Los ritos eróticos, los arquetipos de la poesía, la liturgia política, la literatura emblemática, el hermetismo, el lenguaje, los villancicos, las fiestas y otros muchos temas son objeto de su capacidad ensayística, enormemente atrayente, a la que se une su capacidad generosa, que no todos la tienen, de citar sus lecturas y los trabajos precedentes de otros escritores e investigadores.

El libro de Octavio Paz es rico, denso, amenísimo, sugerente e inspirador, ya que, al tiempo que estudia y profundiza en temas, nos propone otros dignos de ser estudiados y nos incita a la búsqueda de ese material inédito e interesantísimo, que es como una mina inexplorada en tierras mexicanas. Con mucha frecuencia sigue Octavio Paz el sistema de comparar lo antiguo con lo moderno, para evidenciar lo que dice y con el fin de aproximarnos lo que parecería muy distante e incomprensible. Por este método, todo es más claro; así, por ejemplo, afirma: «Ningún virrey de Nueva España tuvo el poder que tiene el presidente de México.» O dice: «Como ahora tenemos los premios para las novelas, antes las justas y los certámenes.» O: «Del mismo modo que las preocupaciones intelectuales de nuestro tiempo asumen la forma de ensayo, las del siglo XVII adoptan las de sermón.» Y muy frecuente y esclarecedora es la comparación de los regímenes políticos, de la que es buena muestra este ejemplo: «La confabulación del poder político y la ortodoxia ideológica se resuelve invariablemente en sociedades jerárquicas que tienden, sin lograrlo nunca del todo, a la inmutabilidad. La historia intelectual de las ortodoxias, sea de la Contrarreforma en España o la del marxismo-leninismo en Rusia, es la historia de la momificación del saber.»

Después de estas consideraciones preliminares, podemos entrar en esta inmensa y atractiva selva de la mano del biógrafo-poeta-filósofo y encaminarnos hacia la figura impar de Sor Juana Inés de la Cruz, seductora imagen desde su retrato, tentadora musa desde su obra.

Nació Juana Ramírez de Asbaje posiblemente en 1648, año de su bautismo, hija natural de Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez. Un dato interesante para el posterior desarrollo de la niña: el padre abandonó muy pronto a la familia, y en la casa

entró un nuevo amante, Diego Ruiz Lozano, con el que la madre tuvo otros hijos. A los ocho años fue enviada la niña Juana a casa de su abuelo materno, donde leyó muchos libros que había en su bufete. Octavio Paz insinúa que la ausencia del padre fue causa de un trauma, a la que añade una explicación psicoanalítica acerca de la función del padrastro, y la sustitución de la madre por ella misma. Todo esto es difícil y complicado y a veces dudosamente convincente, pero hay que destacarlo, porque el mismo Octavio Paz afirma: «Este es el tema secreto de su vida, como me propongo mostrar en este libro. Apenas escrita esta frase, la enmiendo: no busco *saber*, sino *vislumbrar* quién fue Juana Inés.»

Al morir el abuelo, en 1656, la niña Juana pasa a vivir en casa de unos parientes ricos, los Mata. Aprendió el latín en veinte lecciones con el bachiller Martín de Olivo y dio muestras de su precocidad y afición al estudio. Ella misma confiesa las pruebas a las que se sometía para aprender. Estuvo ocho años con los Mata. Fue llevada al Palacio Virreinal y la presentaron a la virreina, Leonor Carreto, marquesa de Mancera, donde fue admitida a su servicio. «Muy querida de la señora virreina—dice Calleja, uno de sus biógrafos—, no podía vivir un instante sin su Sor Juana.» De aquí nace una amistad espiritual basada en los mismos gustos y en la admiración recíproca.

La Corte de los Mancera fue brillante, con saraos, festejos y ceremonias, en los que participaba la joven Juana de Asbaje, que aparece lisonjeada, mundana y cortesana, moviéndose entre los torbellinos palaciegos con sus discretas adulaciones a los poderosos, a los que eran muy dadas sus artes diplomáticas. Su belleza, su natural risueño, su vivacidad y su extraña sabiduría ya entonces llamó la atención de sus contemporáneos, de tal modo que el marqués de Mancera juntó a cuarenta hombres de distintas profesiones y los convocó a un certamen para examinar al prodigio que tenía en su Corte, que salió vencedora del examen.

A los diecinueve años entra la joven Juana en las Carmelitas Descalzas, donde está tres meses y se sale por la dureza de la Orden, y el 24 de febrero de 1669 toma los hábitos en el convento de San Jerónimo. Ella misma va a dar la explicación de por qué entró en la Orden en la «respuesta a sor Philotea de la Cruz»: «Entréme religiosa porque, aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas

de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.» Consecuencia: su afición congénita al saber y su poca afición al matrimonio la llevan a esta decisión. Dice Octavio Paz: «La elección de Juana Inés no fue el resultado de una crisis espiritual ni de un desengaño sentimental. Fue una decisión sensata, consecuente con la moral de la época y con los usos y convicciones de su clase. El convento no era escala hacia Dios, sino refugio de una mujer que estaba sola en el mundo.»

Había querido Sor Juana Inés ir a la Universidad vestida de hombre, como aquellas protagonistas femeninas de las comedias que leía, había intentado la aventura intelectual que no correspondía a su sexo, todo inútil. Para ello se metió en el convento, lugar seguro, y se recogió en su celda-matriz-biblioteca, como la llama Octavio Paz. No podía ser ni letrada casada ni letrada soltera. En cambio, podía ser monja letrada. «No quiere casarse porque quiere saber...; toda su vida estuvo movida por la voluntad de penetrar en el mundo del saber: un mundo masculino. Se encerró en un convento no para rezar y cantar con sus hermanas, sino para vivir a solas con ella misma. Se equivocó: cambió el bullicio del mundo por el del claustro.» Ella misma lo reconoce cuando alude a las visitas y los «estorbos» del convento. Dice: «Como estar yo leyendo en mi celda y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio. Y esto es continuamente...»

En efecto, por lo que sabemos del estado de los conventos, y que tan bien describe Octavio Paz, las monjas podían llevar una vida particular, el tono de las reuniones era mundano y la visita de caballeros y galanes era frecuente y aceptada, las celdas eran pequeños apartamentos y las monjas disponían de varias criadas, así como tenían facultad de disponer de bienes y alhajas.

Desde la celda, Sor Juana Inés de la Cruz pudo hacer sus inversiones y obtuvo ganancias, que empleaba en proteger a sus parientes, aumentar su notable biblioteca y su colección de instrumentos musicales. Con razón dijo Américo Castro, cuando se reprochó a España no haber tenido salones en el XVII, a la manera de los de Francia, que los salones españoles habían estado en los conventos de monjas, donde las tertulias de los locutorios eran el equivalente a las tertulias

francesas. Infatigable escritora de cartas, también era infatigable conversadora con sus visitantes. La desaparición de la correspondencia de Sor Juana Inés de la Cruz, si es que está por completo perdida, es una gran parte de su obra. En el caso de que apareciera sería un hallazgo estupendo.

Esta mujer sabia e inspirada que fue Sor Juana Inés se hizo famosa no sólo por su sabiduría, sino por su obra. En el siglo de los emblemas escribió el «Neptuno alegórico» para festejar la entrada de los nuevos virreyes, marqueses de la Laguna, en la ciudad de México, en 1680. Inspirada en toda una tradición emblemática, que ella tan bien conocía, como los «Hieroglyphica», de Piero Valeriano; los «Emblemas», de Alciato; «Le imagini de idei de gli antichi», de Cartario, y el «Ars magna lucis et umbrae», de Atanasio Kircher, creó una obra barroca: «cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas, agudezas, antítesis, coruscante de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada por sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina».

Analiza Octavio Paz los escritos de Sor Juana obra por obra, respecto a la poesía afirma que su maestría fue constante; aventura hipótesis sobre sus poemas eróticos, que, bien dentro de la retórica poética cortesana y el amor platónico, se prestan a interpretaciones sobre la amistad amorosa, especialmente los dedicados a la virreina María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, que publicó el manuscrito de la *Inundación castálida.* Estudia su teatro en relación con el teatro clásico de Lope de Vega y Calderón, de donde había aprendido su feminismo, por lo que no es la primera en la historia de la literatura en defender a su propio sexo, ya que las protagonistas vestidas de hombre lo hacían continuamente sobre las tablas, así como tampoco es la primera en criticar la ficción, que era recurso frecuente en los graciosos calderonianos, anticipándose a Pirandello. (Véase nuestro artículo «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología).*

El estudio del *Primer sueño* es magistral. Lo presenta Octavio Paz como poesía barroca del desengaño y ejemplo de poesía intelectual, al tiempo que refleja el fracaso de su afán de saber. Escribió Sor Juana Inés para la Iglesia unos 232 villancicos, que dan prueba de su virtuosismo y viveza de versificación, así como de la gracia de los temas.

La catástrofe comienza cuando Sor Juana Inés escribe la *Carta atenagórica... a Sor Philotea de la Cruz,* indirectamente contra el jesuita Antonio de Vieyra. La enemistad entre Francisco de Aguiar y Seijas y Fernández de Santa Cruz, prelados importantes, este último

aliado de Sor Juana Inés, va a tener funestas consecuencias. Amonestada Sor Juana para que deje las letras y abandonada por su confesor, el cerco se estrecha. Sor Juana persiste en sus labores literarias. El conflicto se agrava: es la oposición entre la vida religiosa y la intelectual.

De pronto Sor Juana Inés cede. Llama a su antiguo confesor para reconciliarse. Octavio Paz supone que el cambio se debe a que se quedaba sola, sin protección. Su proyecto vital de la coexistencia entre la vida religiosa con su vocación literaria es imposible. Carente de protección, no le quedaba más recurso que la sumisión. El proceso es paralelo con la decadencia política de la Nueva España: «La crisis intelectual y psicológica de Sor Juana sólo era comprensible desde la perspectiva de la crisis social e histórica de Nueva España.»

No era una neurótica en plena menopausia, como interpreta Pfandl, sino una mujer lúcida y entera. Hace confesión general, abjura de su vida pasada, entrega sus libros y los instrumentos músicos para que los vendan. Esta palinodia, este aparente gesto de santidad, para Octavio Paz es un aterrador fracaso y un renunciamiento total. Las circunstancias sociales fueron más decisivas. Su fin y su humillación, la derrota de Sor Juana Inés es comparada con la imagen simbólica de Faeton, que a ella era tan grata. Con estas palabras, que parecen la descripción de un emblema de la imagen de Faeton, termina Octavio Paz la gran biografía: «Su significado, como el de casi todas las figuras míticas, es doble: es la osadía que traspasa los límites y es la fascinación por la caída, la aspiración hacia lo alto y la atracción por el abismo. Imágenes sucesivas de la libertad: el vuelo y el despeño, la transgresión y el castigo. En el carácter de Juana Inés coexistieron siempre los dos impulsos, y de ahí que podamos verle, simultáneamente, como emblema del ascenso y de la caída.»

Por la riqueza de su prosa, por la fuerza contradictoria de su caracterización, queremos también reproducir este retrato barroco que Octavio Paz, admirativamente, nos deja de su biografiada: «Imagen de la contradicción: fue expresión acabada y perfecta de su mundo y fue su negación. Representó el ideal de su época: un monstruo, un caso único, un ejemplar singular. Por sí sola era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente temible; su voz encanta, sus razones matan. Pero todo esto es la apariencia, la representación. La verdadera Sor Juana está sola, recomida por sus pensamientos. Recomida y consolada; si el pensar desazona, también fortifica.»—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14, Madrid-13).*

# NOTAS A UN TRABAJO DE A. RODRIGUEZ ALMODOVAR SOBRE EL CUENTO POPULAR

Las cuentos maravillosos españoles, una de las fuentes tal vez más claras en que la literatura aborda los límites del rito, de la magia, de la historia de la cultura entendida en su nivel más amplio, allí donde filólogos, etnólogos, psicólogos y sociológos, entre otros, buscan los materiales para sus investigaciones, donde las raíces tejen el entramado de las relaciones interculturales en el pasado o, incluso, las propias señas de identidad de un pueblo que se expresa en la creación colectiva. No es posible una cultura sin historia, pero a veces descuidamos, cuando no miramos con cierto desprecio, esa labor arqueológica y sistematizadora de las fuentes que nos preceden y nos explican, labor propia de sesudos seudocreadores y necrológica exhumación sin más sentido que un mero entretenimiento erudito. Es perfectamente lícito que el afán de reconocernos en nuestro tiempo haga prevalecer el fenómeno mismo de la creación o su textual producto, localizado en el presente, un presente peculiar y distintivo. Es lícito así interpretarnos a través del mundo que se construye y renueva, que mira fundamentalmente hacia delante y también en lo que concierne a la literatura, pero no entendemos el rechazo a la reflexión, la negación indiscriminada del estudio y de la crítica, por cuanto ello revela precisamente la ausencia de autocrítica.

Tal vez no sea misión del escritor explicar la obra, pero indudablemente no es la del crítico reflexionar sobre el hecho mismo de la creación que él en definitiva no practica. Tal vez convendría partir de aquí para lograr, más allá de los estamentos de algún modo implicados, esa preocupación por la recuperación del patrimonio colectivo especialmente cuando éste amenaza con un destino cercano ya a la desaparición total, como ocurre en los géneros orales. Resulta aquí imprescindible e inmediata esa paciente recopilación con las perspectivas y métodos modernos, acompañada de un mínimo aparato explicativo, de formas literarias aún en estado de preescritura y desde una base diferente a aquella por la cual la historia nos ha legado frecuentes ejemplos: aquellas formas que lograron cierta perpetuación a menudo como fuentes lejanas de referencia o a través de versiones de autor, distantes en cuanto tales del modelo primitivo. La escritura efectivamente no es sólo un sustituto de la expansión oral. A través del sello peculiar de un autor la obra colectiva se individualiza, queda fijada y viene a ser algo nuevo aunque guarde en mayor o menor grado resonancias con el modelo. Si todo esto ya resulta evidente y por todos reconocida la dificultad para discernir, por ejemplo, los

límites de la lírica popular medieval y el molde culto, cortesano, en que se inserta, o las vinculaciones de la épica escrita con sus posibles fuentes orales e igualmente en el campo de la cuentística tradicional, tal vez ahora sea posible, por los medios técnicos de nuestro tiempo, dejar sentadas bases más seguras para el estudio posterior, como en nuestra época se viene haciendo.

El cuento popular, el cuento folklórico o, simplemente el cuento (dejando el término de relato —recit, short storie— para su correspondiente literario moderno) ha ido quedando indefectiblemente arrinconado en nuestras culturas occidentales al selectivo nivel de los estudiosos o, todo lo más, en determinados niveles sociales y zonas menos desarrolladas, menos implicadas en la uniformadora cultura moderna. Casi perdida la transmisión oral, relegada su función de colectivo ritual que agrupa a los oyentes en torno al magno contador en las horas de comunicación, de ocio, dejada de lado la memoria que reproduce los sueños del pasado, el cuento se convierte en literatura, en invención escrita, impresa y fijada en el proceso de su evolución, agrupada en antologías y con todas esas ventajas y condicionantes que el libro implica como medio de comunicación. Escritura y estilo aseguran así, como decía, la conciencia de autor y la peculiaridad que lo distingue e individualiza en su labor de recreador. Sin duda esto es fenómeno sintomático y explicable de la evolución, pero también han sido precisas en la historia etapas de fijación filológica de las formas literarias que conservaron y dejaron el testimonio para el futuro. Aunque la creación colectiva haya sido siempre fuente para los escritores, la fidelidad textual y el afán recuperacionista suele predominar en las etapas de decadencia, con lo que la de la cuentística podría fijarse en sus inicios ya en el XIX de una manera sólo relativamente científica. En esa línea, pero a través de los métodos modernos y las directrices actuales de la ciencia literaria, se sitúa el libro objeto de estos comentarios.

Antonio Rodríguez Almodóvar, profesor autoformado en el estructuralismo dialéctico, con todas las connotaciones negativas que esto suponía en la Universidad de la cuarentena y, a pesar de ello profesor en la misma en otro tiempo, actual catedrático de instituto en excedencia con antiguos problemas por su filiación política y sindical antes de acceder al funcionariado, reincidente hoy en la política en la primera alcaldía de Sevilla, nos ofrece en él una interesante recopilación de cuentos maravillosos españoles (1), extracto de un más

(1) Antonio Rodríguez Almodóvar: *Los cuentos maravillosos españoles*, Barcelona, ed. Crítica, 1982.

amplio trabajo realizado desde 1977 con una beca de la Fundación March.

Describir, explicar y transformar el mundo parece ser el cometido esencial desde el que suele situarse Almodóvar en sus trabajos de investigación. *La estructura de la novela burguesa* (2) ya planteaba los presupuestos básicos de esa actitud tendente a explicar la forma de la ideología y la ideología de la forma por la que la sociedad produce y asimila la creación literaria, esa perspectiva que analiza la obra en función de su papel en la comunicación y que niega, en definitiva, la existencia del signo literario si no es en la medida en que existe a partir de su comunicación. Existe una correlación evidente entre la producción literaria y la recepción por parte de la sociedad, y ello reproduce un acuerdo ideológico, aunque éste no sea explícito. Así se explica el grado más elevado de comunicación, aquellos ejemplos literarios que tienen una mayor acogida y difusión en la medida en que responden a la ideología predominante (entendida ésta en un sentido no sólo sociopolítico, sino también estético). Toda obra es portadora en algún sentido de ideología y contribuye a la extensión de la misma, pero es preciso también aceptar que el signo literario que escapa a su tiempo, aunque logre sólo un mínimo grado de comunicación, inaugura una transgresión por la que el arte evoluciona. Las tensiones tradicionalistas e innovadoras constituyen también parte importante del estudio de un período literario.

En cualquier caso, si la posición crítica de Almodóvar no puede resultar novedosa, tras un largo camino ya desde Propp, Barthes, Lévi Strauss o la semiología, habrá de reconocerse al menos que no es demasiado frecuente en la crítica española contemporánea. En relación con ella y con contadas excepciones, tampoco la creación narrativa contemporánea parece haberse librado de las raíces tradicionales:

«La historia de la novela actual es la de los movimientos de la expresión en su denodada lucha por romper el modelo que le había prefijado la sociedad burguesa» (3).

En ese mismo sentido Almodóvar centraba las bases teóricas por las que la estructura de la novela se homologa con la sociedad en la medida en que existe una norma previa, sutil, encubierta, inconsciente incluso, pero explicativa del predominio de una concepción narrativa por la adecuación mayor o menor con lo que el mercado pide. El sentido de la obra viene producido por la estructura, evolu-

---

(2) Antonio Rodríguez Almodóvar: *La estructura de la novela burguesa*, Madrid, Taller de ediciones JB, 1976.

(3) *La estructura...*, op. cit., p. 14.

ciona en ella, puede alterarse incluso con el paso del tiempo y a través de los lectores, pero responde a un sistema a pesar del aparente desorden con que las acciones nos lo presentan. Ese sistema, esa estructura de sentido es para Almodóvar lo que reproduce y a la vez sintetiza la ideología. Según esto la novela española, reproduciendo los elementos de su tiempo, se inserta en él en la medida en que situaciones, perspectivas, el enfoque de temas y motivaciones o el lenguaje hayan podido evolucionar, pero procede formalmente bajo el mismo esquema que la tradición del realismo decimonónico había inspirado. Difícil será negar efectivamente el predominio, hasta la misma década de los sesenta, del esquema narrativo tradicional, aunque con destacadas excepciones que apuntaron la renovación antes incluso del boom latinoamericano y sin que tradicionalismo implique juicio alguno de valoración.

Un leve repaso sobre la bibliografía de Almodóvar revela esta constante preocupación por el esqueleto narrativo en trabajos de mayor o menor extensión sobre narrativa hispanoamericana, Alejo Carpentier, Cervantes, la teoría narrativa o este nuevo estudio antológico que completa el plano de la narración literaria en el campo de la literatura popular, en el cuento maravilloso.

Partiendo del estructuralismo y de la metodología de Propp, como ya suele ser en cierto modo frecuente en el estudio de estos campos, Almodóvar recopiló una serie amplia de ejemplos para estudiar a través de ellos las posibles matrices esenciales, recogida de campo a la que debe seguir la delimitación de rasgos culturales, peculiaridades propias de cada concepción a lo largo del tiempo y el espacio, la búsqueda imposible de esos prototipos que tal vez nunca alguien contó, pero que sirven en definitiva como hipotética referencia para el estudio de las variantes y de la estructura que les sirve de base. Evidentemente esta posición no es compartida por etnólogos, antropólogos y ciencias afines que utilizan el cuento como material de investigación de las realidades que lo producen y no como fin en sí mismo, objeto de la ciencia literaria.

Y dentro de la cuentística popular, precisamente ese segmento de los cuentos maravillosos, sin duda los que de forma más directa nos llevan al mito, a la raíz mágica del origen. En este sentido, el nuevo libro, extracto como decía de un más amplio trabajo, viene a completar ese vacío inexplicable del relato popular español, prácticamente reducido a la labor de escritores, folkloristas y filólogos del XIX y principios del XX: Fernán Caballero, Antonio Machado y Alvarez o Aurelio M. Espinosa entre otros.

Pero no se trata ahora de recuperar el cuento a través del molde estilístico de un autor ni de recreación literaria a partir de un mayor o menor respeto a las fuentes. El trabajo de Almodóvar consiste en la construcción de un número reducido de arquetipos sobre la base de numerosas versiones consultadas a través de los métodos de la lingüística estructural y tomando como principio la premisa de Lévi-Strauss por la que los cuentos son lengua y habla a la vez. No es que no interese la localización de un cuento en su versión original, si es que alguna vez existió en la creación popular, ni que se rechace la versión, la forma peculiar que en cada cultura y cada zona adquiere un cuento, lo que en definitiva interesa al antropólogo. Resultaría sin duda utópica la primera pretensión en el campo de la literatura popular, aunque en la literatura de autor sea misión esencial de la crítica localizar así la versión original o primitiva. Pero entre lo uno y lo otro, entre la lengua y el habla, es posible reconstruir un arquetipo, sintagma y paradigma a la vez. Sólo una visión dialéctica de estos problemas podía haber desembocado en un trabajo de este tipo.

El autor centra así su atención en siete modelos básicos del cuento maravilloso español, sus elementos y funciones esenciales. Para nosotros tiene especial importancia en ellos la presencia del objeto mágico, talismán, fórmula lingüística a veces, que en definitiva convierte el suceso en fenómeno extraordinario y otorga el poder a quien está en posesión del secreto. Es ese poder mágico, a veces el conocimiento, la sabiduría, lo que ofrece al héroe la posibilidad de establecer la primacía sobre el adversario, el agresor, y explica de este modo la superación de las pruebas a que se ve sometido. Las fórmulas, los símbolos mágicos han tenido un importante papel en la historia primitiva de las culturas desde las sociedades constructoras a la medicina. En lo que se refiere a la construcción, la tradición oculta hizo perdurar símbolos que representaban los secretos del oficio transmitidos por los maestros, principios que son comunes en la construcción de monumentos sagrados. Los Mandalas hindúes, las propiedades del anillo de Salomón *(Las mil y una noches)*, el poder insólito de los amuletos, frases claves, máquinas extraordinarias que se recogen en libros esotéricos: *Mafteah Shalomoh*, el *Libro de Asmodeo* o *La obra divina* así como los círculos mágicos o emblemas en los que deben refugiarse los sabios para defenderse de los espíritus (Al-Mandal) sitúan el problema más allá de la cultura popular. La palabra como talismán es frecuente en la cultura árabe y hebrea: el *Pesahim* (tratado de reglas rituales hebraicas) recomienda la palabra «SHABRIRI» contra la fiebre y la ceguera; Serenus Sammonicus, médico del emperador Caracala, recomienda para la fiebre la cono-

cida fórmula mágica ABRACADABRA, y el SESAMO, que designa el microcosmos vegetal, fuente de vida y símbolo de crecimiento sirve para la cueva de Alí Babá, como en uno de los cuentos del libro que comentamos, *La peña de los enamorados* la palabra empleada es: «Abrete rosa, ciérrate clavel».

Pero volviendo al libro que comentamos, el héroe —y esto lo señala Almodóvar como rasgo peculiar del cuento español— se ve impelido por las circunstancias o la casualidad a correr aventuras dentro de una predisposición indiscriminada hacia las mismas. Ello trasluce nuestro representativo sentido de las relaciones sociales y de la libertad. Así, en los cuentos españoles «la eliminación de la prueba, que hace al héroe acreedor de un don maravilloso, parece partir de una actitud contraria tanto a la existencia de la libertad individual como a la existencia de lo maravilloso». Y esto lo explica el autor: «(...) por la fuerte presión que ha ejercido la ideología de la clase dominante sobre el pueblo español, en todos los órdenes, tratándose de una ideología donde el hombre sólo es libre para condenar o salvar su alma (...) y donde lo maravilloso es radicalmente suplantado por lo sobrenatural» (4).

Interesante es también el capítulo del libro que se refiere a la familia situándose en los umbrales de la sociedad, cuando ésta se constituye eliminando prácticas presociales (el incesto, el rapto, la violación) o al menos intentándolo.

En definitiva, aceptando incluso la discusión de los presupuestos metodológicos e ideológicos en todas sus directrices, el libro de Almodóvar representa un esfuerzo considerable y merece ampliamente su lectura no sólo a los especialistas. Los cuentos populares, especialmente los de corte maravilloso, comparten con los mitos muchos asuntos, entroncan con sus raíces y desgranan esa amplia tradición en la que la literatura «culta» siempre se ha visto obligada a beber.—*RAFAEL DE COZAR SIEVERT (Imaginero Castillo Lastrucci, 7-3, Sevilla-2, Teléf. 37 05 25).*

SANTIAGO SEBASTIAN: *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza Forma. Madrid, 1981, 413 pp.

La Edad barroca se presenta ante el investigador del Arte y de la Cultura como un laberinto —que no caos— de opciones complementarias en que aplicar sus instrumentos metodológicos, debido a su natu-

(4) *Los cuentos...*, op. cit., p. 55.

raleza fundamentalmente proteica. En ninguna otra época, ni siquiera en la nuestra, ha servido el Arte a tantos fines y tan diversos, aparentemente: exaltación del poder, propaganda religiosa, distracción de la realidad circundante mediante la mitificación y el espectáculo; pedagogía, persuasión, especulación moral, guía de meditación, ejemplificación, advertencia, máscara de la sensualidad, seducción, deleite estético de los conocedores... Todo ello bajo el signo de la retórica, y aplicable especialmente al mundo católico, tanto europeo como americano, por cuanto que en la esfera de los países protestantes el Arte conservó en mucha mayor medida su carácter «artístico», si se nos permite la paradoja —género, por otra parte, tan cultivado en la época que nos ocupa.

Ante tal riqueza de propuestas culturales, el acercamiento a ellas con cualquier método, siempre que se emplee con coherencia y sin rigidez, tiene que producir resultados espectaculares, como lo están demostrando en los últimos años los trabajos de Wittkower, Jonathan Brown, los Fagiolo y tantos otros investigadores extranjeros, y muchos colegas españoles, cuya lista sería larga y siempre provisional.

Destaca entre ellos, por su vigoroso perfil de estudioso tenaz y honesto, el profesor Sebastián, autor de la obra que comentamos, impulsor en España de metodologías estrechamente emparentadas, y a menudo coincidentes, con las propuestas por la escuela de A. Warburg, y especialmente por E. Panofsky. Con su libro sobre el Barroco, Santiago Sebastián culmina una serie importante de estudios sobre aspectos simbólicos e iconológicos de diversas épocas culturales, como la Edad Media y el Renacimiento, que han visto la luz escalonadamente y que han sido acogidos con el calor que merecen.

En *Contrarreforma y Barroco*, título especular del de la obra clásica de W. Weisbach, S. Sebastián ha optado por una vía ascética y dura, porque si bien el tema invitaba a la elaboración de amplios espacios teóricos de planteamiento y síntesis, de reflexión metodológica y recapitulación, él ha orillado conscientemente esta práctica común y se ha embarcado en la tarea —difícil e ingrata— de brindar un repertorio detalladísimo de temas y programas iconográficos y de encuadramientos iconológicos. Se trata de un planteamiento valiente que no dudamos en aplaudir, habida cuenta de que el libro viene a llenar un hueco oceánico en la historiografía española del Arte, y de que, dado lo ingente del material aportado, requeriría sin duda muchos años y una larga tradición, inexistente en nuestro país, para ser elaborado desde propuestas teóricas amplias y a la vez precisas. Por ello, la obra constituye al mismo tiempo una gran aportación y un reto, al que muchos de nosotros estamos obligados a responder.

El libro está estructurado básicamente en tres grandes bloques, que podríamos desglosar así: temas religiosos, temas profanos de exaltación del poder, y temas en torno al conocimiento. Consta de seis grandes capítulos, en los que una breve introducción precede al análisis, muy pormenorizado, de diversos objetos artísticos. Muchos de estos estudios, breves y unidos por el hilo conductor de la idea que rige cada capítulo, son el resultado de investigaciones directas y personales de S. Sebastián y de sus colaboradores españoles y americanos, y algunos de la síntesis de estudios clásicos de diversos autores, en gran parte europeos. Es de destacar el amplio espacio que ocupan en la obra los temas latinoamericanos, en los que tan versado se halla el autor, del que esperamos con interés su libro, en preparación, sobre el arte hispanoamericano.

En toda la obra está explícita una clara toma de postura por la importancia de la alegoría, el símbolo y sus constelaciones retóricas, no ya sólo de los grandes temas mitológicos o religiosos cristianos, sino también de los más menudos y difíciles, cuyo estudio resulta más ingrato. Al mismo tiempo que ellos, y casi al mismo nivel, Sebastián estudia los temas centrales del Barroco: la meditación apoyada en la imagen, de estirpe jesuítica; el desengaño, el mundo como teatro, la obsesión por la muerte —que resucita en Arte temas iconográficos tardomedievales—, la exaltación contrarreformista de determinados aspectos del dogma y de la devoción, el universo simbólico del absolutismo regio y sus mitos cósmicos, y otros muchos. Enriquece el acervo común con algunos no tan conocidos, pero no menos interesantes, como la pervivencia del pensamiento astrológico, la versión a lo divino de tópicos profanos de carácter erótico o epistemológico —pienso en los itinerarios amorosos del alma y el Amor Divino y en los emblemas sacros—, la complicada trenza de alegorías y conceptos abstractos personificados, propia de los programas iconográficos de la Iglesia contrarreformista; los delirios de la retórica sacra, tratados todos ellos con la serena ecuanimidad de un entomólogo.

Al hojear esta obra ingente, un crítico apresurado podría dirigirle tal vez dos reproches: la opción unilateral por el *contenutismo*, y la dedicación de un interés excesivo a obras de valor artístico menor. En cuanto a lo primero, no sería difícil encontrar una justificación, que se desprende de la misma coherencia de Sebastián al optar por el método que considera adecuado, que sin duda lo es, y que se halla avalado por muchos años de pacientes búsquedas fuera y dentro de nuestras fronteras. Porque no hay que olvidar que la obra de arte, además de constituir un objeto de fruición de los conocedores y de remitir a un universo estéticamente autónomo, se encuentra inmersa en el *Zeitgeist,*

es vehículo de las más diversas propagandas, se utiliza como medio de prestigio o de apropiación del territorio —según la terminología de O. Grabar—, o simplemente comunica mensajes cuyos códigos son algo más que visuales. Desentrañar una imagen, es hacer la disección de su estructura en sí, pero también averiguar sus connotaciones, y para ello no se puede orillar el recurso a la confrontación con otros objetos e instancias culturales. No estamos por los puros contenidos en Arte, pero sí por los investigadores que se dedican a ofrecérnoslos, del mismo modo que nos ayuda esencialmente la tarea ardua y minuciosa de quienes realizan atribuciones o dataciones por métodos morellianos o de laboratorio.

En cuanto a lo segundo, ciertamente en la obra de Sebastián que comentamos hay un predominio de objetos menores sobre las grandes obras, pero hay que tener en cuenta que son precisamente las obras secundarias las que a veces proporcionan las claves que nos permiten comprender las de los genios, en los que el prestigio y el deslumbramiento de su caudal creativo oscurecen en ocasiones el sentido, y obstruyen la cabal comprensión no ya de su mensaje, sino incluso de lo que estamos viendo inmediatamente en sus obras. Por otra parte, sería injusto pasar por alto el hecho de que Sebastián se ocupa en su libro de los cartones de Rubens, del palacio de Versalles, de los jardines de La Granja, de los lienzos de Murillo del Hospital de la Caridad, del Santo Sudario de Turín y de otras obras a las que nadie podrá negar el carácter de ídolos artísticos de primerísima fila.

Nos consta que en la actualidad Sebastián prepara trabajos muy sugestivos sobre objetos igualmente prestigiosos, por lo que nos parece doblemente adecuada la entrega de este vivero de ejemplos, aparentemente menos deslumbrantes, antes de dar culminación a empresas de mayor relumbre convencional.—*PILAR PEDRAZA (Platero Suárez, 12-1.ª, VALENCIA-9).*

CORTAZAR, JULIO: *Queremos tanto a Glenda y otros relatos,* 2.ª edición. Madrid. Alfaguara, 1981. 166 pp.

En el cuento que da nombre a este volumen se habla de «un recuerdo lavado de escorias, exactamente idéntico al deseo» (p. 24). Ese podría ser uno de los *hilos* posibles para descubrir —no agotar, afortunadamente— la trama del tejido de todos y cada uno de los cuentos de Cortázar, en este caso. Roland Barthes propone, con perdón del

neologismo, definir la teoría del texto como una *hifología*, aclarando que *hifos* es el tejido y la tela de la araña. En *Historia con migalas*, «nos contamos los sueños donde larvas, amenazas inciertas, y no bien venidas pero previsibles exhumaciones tejen sus telarañas o nos las hacen tejer» (pp. 32-33). En *Tango de vuelta* el narrador comienza aludiendo a la inteligencia que, por «necesidad barroca», rellena «cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña» (p. 83). Y por dar un ejemplo más: el autor que revela la trama musical de *Clone* menciona, sin detenerse en ella, «la telaraña de las profundidades» (p. 124), ésa que se muestra en su momento y casi siempre.

No propongo exhumar, ni mostrar, ni siquiera rellenar los huecos que deja Cortázar: el espacio vacío, sin límites ni aristas, donde todo se regenera, vuelve a empezar. No podría hacerlo, por otra parte. A lo sumo puedo lanzar otros hilos yo, mosca enredada en la tela, y, junto con los hilos, algo que se les parece y resuena de otros textos: echar babas, de diablo o de babosa. Prefiero el caos de las lecturas ininterrumpidas, un caos que —todo hay que decirlo—, tiene progresiones, acordes altos o breves, armonía. El caos de una lectura que es, tanto ella como el texto, *ofrenda musical*.

La imagen del espejo roto en mil pedazos (así se siente Anaïs Nin en la primera parte de su *Diario)*, sirve también para designar los diversos planos en que se mueven los personajes. Más aún y sobre todo: los diversos planos *de* los personajes. Y en este sentido habría que preguntarse: ¿puede seguir hablándose de personajes?, ¿son larvas?, ¿son «el final de una línea viniendo de una pierna o de una palabra o de una escalera»? (p. 85). Las larvas-personas, equivalentes a máscaras, como ya lo ha señalado Cortázar en *Rayuela* y algún otro texto, representan fragmentos, impulsos encontrados, mensajes, gestos. Como si se estuvieran gestando a cada momento, como si asistiéramos a la gestación de seres que no se completan, que transitan no sólo de una especie a otra (híbridos bestiarios), sino también ocupan un espacio en el que objetos y nombres propios se entretejen. «Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas al principio a base de Flora o una puerta que se abre o un chico que grita...» (p. 83). ¿Qué es más importante: Flora, la puerta, el chico?

Demos, ya, un primer corte: son tan importantes los unos como los otros, porque todos participan del texto como construcción imaginaria; el cuento alcanza su plena forma y, en tal sentido, selecciono *Clone, Grafitti, Historias que me cuento, Anillo de Moebius.* Esa forma acabada implica una presencia más fuerte del narrador que organiza (teje, construye). El narrador puede ser una primera persona del plural, como en *Historias con migalas*, ser la voz y la tos masculina en

ese mismo cuento, ser Alana (la mujer), Osiris (el gato), ser «otras Alanas» que deja entrever la música, ser los rostros que se agolpan como cartas «hasta completar la baraja» (p. 14), en *Orientación de los gatos. ¿Los* gatos? El narrador puede inquietarse sobre las posibles coincidencias entre la tela narrada y la tela de la vida; puede multiplicar los niveles de una realidad cuyas referencias van desde un plano del subte Plaza de Mayo-Primera Junta de Buenos Aires, las anotaciones en una libreta, los recortes de prensa con testimonios sobre tortura, los grafitti, hasta la perspectiva de Robert en *Anillo de Moebius,* que termine rozando, casi, la crónica periodística.

Pero esa aparente omnipotencia del narrador se niega a sí misma, se diluye en la propia ambigüedad de cada cuento. El narrador da otra vuelta de tuerca más estableciendo una partida con el lector, como si éste fuera otro rostro, espejo multiplicado, nueva carta de la baraja. Y así como hay «personajes» que no se completan, que están gestándose permanentemente, recomponiéndose con fragmentos y ecos, también el cuento mismo se reescribe, trasciende la propia circunstancia pro-genitoria, continúa penetrando el campo del *deseo.*

Volvemos al hilo inicial: el cuento (y todo lo que él encierra, condensadamente: personajes, fugaces acechanzas o encuentros) de este Cortázar que comentamos se hace más vasto y se multiplica porque en él caben, además, muchos desenlances posibles. Registrado el hecho de la violación en *Anillo de Moebius* aunque —recurso preparatorio— Robert parece decirle que «se deje ir como él», anotadas las resonancias de mensajes puritanos y el mismo matrimonio (la virginidad violada), el o los narradores (presurosas arañas) se ponen a rememorar el otro lado posible: el deseo de un encuentro verdadero, sin Janet muerta, sin Robert ahorcado. Y el texto mismo se convierte en vibración erótica; el personaje deja de serlo, o transita diversos estados, o *es* en uno u otro estado (cubo, ola, fiebre).

La imaginación pertenece al ámbito del deseo, es verdad. En este libro de Cortázar la imaginación es el deseo mismo y es precisamente en esa intersección donde se encuentra la advertencia sobre los límites y miserias de la realidad más inmediata. Una advertencia que —una vez más Cortázar vence esa tentación— no se desliza hacia la didáctica fácil. En todo caso, la escritura sigue puliéndose como arma ética. En *Recortes de prensa,* a diferencia de *Anillo de Moebius,* el llamado es más directo. Los testimonios sobre torturas y desaparecidos en Argentina (ligados a la importancia de la «colaboración» artística en sentido lato, como en *Grafitti)* se enlazan con el plano de las conductas individuales: hombre que tortura a su mujer y advertencia sobre el horror y el error de que, una vez liberada, ella repita el mismo acto, en el círculo

vicioso de las venganzas y los actos justicieros. Este cuento —insisto—, se completa con el último del volumen *(Anillo de Moebius),* donde el espacio de la satisfacción posible del deseo está ocupado por una violencia, que siempre es muerte.

En el cuento *Queremos tanto a Glenda,* se dice: «el mundo del cine es fugitivo como la actualidad histórica» (p. 25). Con una mirada abarcante de este libro como conjunto, resulta incitante la búsqueda y ese detenerse en los detalles nimios convertidos en significativos, como si el deseo fuera también *retener* aquello que en el cine o en la historia es fugaz. Y esta tendencia es, paradójicamente, lucha contra lo que se fuga y morosa asimilación de lo que hay en la pequeñez de eso que se fuga (un gesto, una palabra, un pie que comienza a subir una escalera, la línea o hilo que permanece ligado). El cine es como la novela (o al revés), ha dicho Cortázar, pero el cine también merodea, se demora en los rincones, en los pliegues, en los sitios advertidos en la vida cotidiana. Escribir sería vencer esa fugacidad del cine, pero también transcribirla, retenerla.

Lo histórico, por otra parte. Junto con los datos sobre la represión política y otras aberraciones del presente histórico, están los signos del pasado que reaparecen, aunque se los haya querido anular en «papeles prefabricados», como en *Tango de vuelta.* Es la misma noción de *residuo* que se desarrolla en *Texto en una libreta:* los que quedan abajo frente a los que siguen viviendo en la superficie, dos historias físicamente paralelas pero que no pueden disociarse, corroyendo o *rozando* la primera las conductas y recuerdos de los habitantes del lado de fuera. Entonces, «en ese reino crepuscular» (p. 51), lo histórico ingresa en la ficción y ésta misma se hace revelación de lo que sucede históricamente.

«El roce de las personas en la calle Florida corroe sutilmente las mangas de los abrigos, el dorso de los guantes» (p. 48). Apresar ese momento del desgaste, el proceso mismo de la erosión de los objetos, la fricción de las manos que acarician o violentan, construir la tela con los restos sueltos o en suspenso (pero nunca perdidos, al menos en esta lucha de la memoria que retiene y merodea), son algunas de las labores destacables en este libro de Cortázar. Las palabras son también esos restos, sometidos al desgaste y a la recuperación. Las palabras, esos escurridizos hilos siempre prófugos, afortunadamente, de las dictaduras, en rigor, «históricas».

Nuevo nudo y glosa de Cortázar y su acto de escritura: el mundo del cine es fugitivo, la actualidad histórica también, salvo —¡atentos con la advertencia!— para los que queremos tanto a Glenda.—*MARIO MERLINO (La Palma, 24, 2.º izd., MADRID-10).*

# «ONDE O MUNDO SE CHAMA»... CELSO EMILIO

El 31 de agosto de 1979, en su casa de Vigo, mientras pasaba las vacaciones, nos dejó Celso Emilio Ferreiro, un poeta que sentía su tierra con la autenticidad de su hombría de bien, un hombre que identificó su idioma con su verso, su gente, su patria.

Los homenajes que logró su desaparición, como suele suceder, no los habían logrado ni su dedicación poética total, ni tampoco su disposición para el diálogo, su posición política. Con Celso Emilio Ferreiro se nos marchó también uno de los hombres más espléndidamente lúcidos de su Galicia natal. De ahí que a veces fuera incomprendido y, en tantas ocasiones, incluso menospreciado e insultado por seres que nos descubrió cuando hizo su *Viaxe ao pais dos ananos*, ese libro polémico que levantó ronchas y que quisieron hacer —como tantas veces ocurre— fuera su cementerio.

Homenajes, sí. Multitudinarios algunos, como el organizado por Comisiones Obreras en Vigo. Pero, a mi modo de entender el asunto, Celso Emilio Ferreiro continúa siendo un poeta poco leído, incluso mal leído. Y, sobre todo, mal entendido por algunos sectores.

Sin duda colaborarán bastante a paliar este desconocimiento del poeta los volúmenes que me ocupan (*), y, sin dudas, considero necesario que Celso Emilio Ferreiro sea leído no ya únicamente por gallegos o galleguistas, sino por cualquier lector en castellano preocupado por el fenómeno poético en toda su extensión, máxime si se trata de descubrir o redescubrir la obra de un poeta tan considerablemente múltiple.

Los primeros poemas de Celso Emilio los leí en la revista *El Urogallo,* allá por 1970. Por aquella época conocí también buena parte de la obra de Salvador Espríu. Poco después me di cuenta de la importancia que iban adquiriendo para mí libros como *Longa noite de pedra* y *La pell de brau.* Esta importancia que creí personal fui descubriéndola en otros buenos amigos. Más tarde, con la nueva situación política, hemos comentado este hecho, definitivo para que entendiéramos algunas posturas que creíamos superfluas desde nuestra visión de «castellano-hablantes» no nacidos en Castilla.

Porque si el catalán nos vino de la mano de cantantes más o menos importantes —pero, desde el comienzo, bien promocionados por una u otra razón—, el gallego tardaría algún tiempo de desprenderse de los tópicos: dulzura, *morriña* e ignorancia de Cenicienta (pese a su tra-

(*) Celso Emilio Ferreiro: *Antología. Estudio.* Ediciones de Xesús Alonso Montero. Ediciones Júcar, Colección «Los Poetas», volúmenes 36 y 37, Madrid, 1981.

dicional excepción que lo confirma: en este caso, la «existencia» de Rosalía de Castro, tan traída y llevada como malparada).

Se solía añadir también que mientras Espríu escribía desde siempre en catalán, Ferreiro no. Cosa muy importante, según parecía a algunos «bilingüistas», sobre todo a los que, pese a vivir en Barcelona, eran originarios de otros puntos de España. Ya se sabe: nuestra fama de ecumenistas resulta, a veces, tan infame como injusta. No somos —creemos— ni racistas ni xenófobos. Unicamente nos limitamos a ser más papistas que el Papa —de lo cual existen hoy pruebas evidentísimas— y a tachar de la lista en lugar de añadir al consenso.

Razones extraliterarias, puede añadirse. Pero es indiscutible que nos influyen y tal vez de todo pueda llegar a desprenderse que parece como si en el país vasco no existiera una literatura viva.

Razones extraliterarias. Y así, incluso la Academia Sueca entrega premios literarios por razones ajenas a la literatura, ese oficio tan ingrato como hermoso.

El español (ese ser inmortal, aguerrido, heroico, genial y otros etcéteras) es dado a la llantina y a la tertulia con la misma destreza que a *leer de oído.* Yo, que conozco todos los cafés y he recorrido bares con la misma prodigalidad que un inspector de sanidad, observo cómo la moda de la disidencia más reaccionaria y un afán que bordea el fascismo nos saca a colación la necesidad de un movimiento parecido a la *acción paralela* descrita por Musil por seres que continuarán desconociendo su pequeñísimo, aunque preciso, disgregar «Sobre la estupidez».

*nin cousa que o pareza;*
*sin saber de políticas,*
*nin meterme en desquencias,*
*conquerín ter diñeiro*
*i acadar a riqueza.*

Celso Emilio Ferrreiro era —sigue siendo, gracias a su obra— un ser sugeridor, un poeta múltiple. Como nos dice Xesús Alonso Montero en su estudio, en Celso Emilio había muchos poetas dentro de un poeta. Dentro de un hombre.

*Unha vez houbo un home*
*que nunca dixo meu.*
*Petóu nas portas do mundo,*
*chamóu no meu corazón.*
*Falaba con palabras*
*que semellaban pombas.*
*As cousas á súa veira*
*púñanse brancas.*

*Nascíalle nos ollos un abrente*
*coma un río de luz,*
*ou coma un mar lonxano de gueivotas.*
*Un bálsamo de amor*
*tiña aquil home*
*pra ista miña dor*
*sin nome.*

*Una vez hubo un hombre*
*que nunca dijo mío.*
*Llamó a las puertas del mundo,*
*llamó en mi corazón.*
*Hablaba con palabras*
*que parecían palomas.*
*Las cosas a su lado*
*se ponían blancas.*

*Le nacía en los ojos un alba*
*como un río de luz,*
*o como un mar lejano de gaviotas.*
*Un bálsamo de amor*
*tenía aquel hombre*
*para éste mi dolor*
*sin nombre.*

Vi, personalmente, muy poco a Celso Emilio Ferreiro. Parece ser que estoy condenado a tratar poco a los seres que más me humanizaron. Recordaré, mientras viva, la impresión que me causó saludarle en uno de los despachos del edificio donde ahora envío estas páginas. Recuerdo muchos rostros de hombres y mujeres. Recuerdo entre todos al de mi padre, al de mi madre, al de mis hermanas. También, algo más tarde, al de mujeres que desconoceré. Ahora, al de mi familia y, sobre todo, al de mi hija Julia, con sus diez meses rubios y azulados. Entre todo ese tiempo de mi memoria, aún joven, pero amplia, veo rostros y ojos de poetas y escritores. Unos son fotografías puestas en el estudio. Por ejemplo, Vallejo. Otros son rostros vivos que imprecan. (¡Tengo tantos ejemplos!). Existen otros rostros que piden amor. Aún poseo un lugar amplio y hermoso donde regreso a diario. Los conozco. Los miro. Me sonríen. Entre esos rostros conservo el de Celso Emilio Ferreiro extendiéndome su mano solidaria. Pensé que nunca iba a morir. Era un hombre joven. Pasó un tiempo y llegó la noticia. ¿Pero ocurrió de veras o lo sigo soñando?

Uno de los seres humanos que más quiero, capaz de escribir en grave tiempo que estaba entre los torcidos del mundo para ayudarles a zurcir, me enseñó que la patria era, para él, la música, la mujer, la palabra..., y clamaba socorro como el nombre de un dios.

En este tiempo, creo que debemos volver a Celso Emilio Ferreiro y ver su patria, construida con su música, su mujer, su palabra.

Y si alguna vez debemos volver a clamar socorro como el nombre de un dios, recordemos también a Espríu: hay muchos nombres para un solo amor y diversas son las palabras como diversos los hombres.—*JUAN QUINTANA. Matadero, 4. Migueláñez (Segovia).*

## «EL VUELO DEL TIGRE», UNA NOVELA FUERA DEL «BOOM»

Cuando con perspectiva histórica, sin exitismo ni frivolidad, se reescriba críticamente la historia literaria de los setenta en España y Latinoamérica, se hará luz, sin duda, sobre cuánto de tópico, de

comercial, de ignorancia y manipulación se ha movilizado en torno al fenómeno conocido por el *boom;* casi cadáver ya en el decenio señalado, resucitado sólo por ese feliz y fuerte oxígeno de la apertura posfranquista, cuando el lector español medio pudo, al fin, ponerse al día de la realidad de su literatura. Si ya en 1969 Luis Harss dejaba en su epílogo a *Los nuestros* la constancia de sus sospechas («... el *boom* (...) un fenómeno, se está viendo ahora, que más tiene que ver con una revolución editorial y publicitaria»), 1982 puede ser una fecha interesante (a la luz cimera del reconocimiento internacional que el Nobel ha significado, en la persona de García Márquez, para el arte verbal en castellano) para evaluar con pretensiones de mayor objetividad aquel fenómeno.

Un primer paso en este buen camino puede darse, casi seguramente, desbrozando la maleza de la mitificación sobre las obras de los autores reconocidos y, especialmente, recuperando aquellos que la fiebre vendedora olvidó, ignorante de la verdadera antigüedad y persistancia, expansión y riqueza de la creación literaria del español en América. Entre estos grandes olvidados existe un cuentista magistral, un autor indispensable para una de las literaturas nacionales en Hispanoamérica: la argentina. Este narrador es Daniel Moyano, actualmente exiliado en Madrid. La preocupación viene a cuento porque el ignorante silencio es demasiado arduo e injusto y sus riesgos son la pérdida de una valiosa obra —actual y quizá futura— de un narrador aún joven.

Este año de 1982, sin pena ni gloria, en una atmósfera de máxima indiferencia de la crítica española (y aún de la argentina, pese a su gran venta allá; aunque por causas de censura y autocensura) Daniel Moyano ha publicado su última novela *El vuelo del tigre.* Editada por Legasa, la obra continúa la saga iniciada con *El trino del diablo* y conectada con la indagación de la realidad sociopolítica del Cono Sur abierta con *El oscuro* (ganadora de un premio internacional fallado por Marechal, Roa Bastos y García Márquez) y la primera y abundante cuentística del autor, orientada hacia el conocimiento de un mundo cuyas esperpénticas, crueles, constantes históricas alumbrara *Tirano Banderas* y que, escandalosamente, persisten: dictaduras abominables, violencia institucionalizada, humillación de pueblos, proyectos de castración cultural, exilios.

De la atmósfera problemática del exilio es, precisamente, hija *El trino del diablo* en todo lo que supone de ruptura dramática de la realidad, de desplazamiento en el ámbito de la lengua, de crisis ineludible de identidad. En este clima se ha gestado el texto, fiel siempre

a su obsesión por el desarraigo, acaso metafísico, ahora trasladado a la reflexión sobre el exilio como marginación lingüística y social, vivida traumáticamente hasta el punto que muchas veces ya no logra el escritor nombrar con plenitud lo real: «No podía escribir ni siquiera cartas —ha dicho Moyano en reciente entrevista para la revista *Capítulo*, de Buenos Aires—, no podía expresarme, no podía decir nada; cada vez que tengo que nombrar una cosa ya no sé cómo se debe nombrar. Entonces he optado directamente por el "bilingüismo": a veces nombro de dos maneras la misma cosa.»

Moyano, aunque nacido en Buenos Aires en 1930, es un hombre del interior argentino y pertenece a la misma generación de provincianos que Haroldo Conti, Héctor Tizón o Juan José Hernández, escritores que —dirá el mismo Moyano— expresan «no un paisaje físico del interior, sino un paisaje interno de ese interior del país, que obviamente es la Argentina, pero sobre todo es Latinoamérica». Y aquí debe entenderse el término no sólo como geopolítica, sino especialmente como marginalidad, en oposición al gran puerto colonial que vive de los mendrugos de la riqueza exportada. Este mundo argentino de provincias —que mitifican y padecen su metrópoli— es el ámbito de las narraciones de los autores citados, con los matices diferenciales de cada uno; realidad que tiene su referencia política a partir de la primera etapa peronista, con la migración interna hacia las chabolas de las grandes ciudades, con la depresión de las provincias abandonadas, especialmente con el surgimiento de incipientes proletariados urbanos en el auge del desarrollismo populista.

Desde la publicación de su primera colección de cuentos «Artistas de Variedades» (1960), y a través de toda su ya numerosa obra, Moyano ha sido siempre fiel a dos inmensos referentes literarios, Pavese y Kafka. Ellos han sido sus maestros, si no en la letra, en el espíritu y concepción del sentido de la escritura. Augusto Roa Bastos ha señalado magistralmente el alcance de esta relectura de estos dos creadores, en el prólogo a *La lombriz*, segundo libro de Moyano. El mismo autor lo reconocería en una entrevista de 1975: «La lectura de Kafka me decidió a escribir, pero el descubrimiento de Pavese me ayudó a escribir.» Bajo la mirada trascendente («metafísica», acaso nos atreveríamos a escribir si pudiera lavarse esta palabra de todas sus adherencias de reduccionismo idealista) de Moyano cualquier hecho cotidiano puede asumir su condición de absoluto y, en esta mirada se compagina lo heterogéneo de su percepción kafkiana y pavesiana de la realidad con la expresión de una realidad hasta hace poco lastrada de folklorismo, de indigenismo, de color local. Los grandes

temas del desarraigo y marginación, de la vulnerable dignidad del hombre, de su precaria soledad impenetrable, se articulan así, naturalmente, con el testimonio de una realidad sociopolítica puntual, con la crítica de su miseria, sin que caiga en la servidumbre naturalista de la descripción de ambientes o caracteres; sin mácula del pintoresquismo de las jergas provincianas, donde ha naufragado tanto narrador tradicional del interior argentino.

Así ha logrado Moyano, en su dilatada cuentística, mantenerse a salvo de aquellos tópicos ancilares, a través de un estilo escueto, de absoluta economía verbal, tensado en la sucesión de medios tonos sin estridencias. Proporcionalmente, igual distancia ha mantenido con cierto formalismo común a su generación, tentada por la experimentación fonológica, por las rupturas en los límites de la escritura, por las vanguardias en suma.

Tal vez sea en este perfil, de gran autoconciencia de las formas del lenguaje, no ya como esqueleto portador de significantes, sino como altamente significante en sí mismo, donde la nueva novela de Daniel Moyano, citada al comienzo, se instala con plenitud, rompiendo la repetición de los ya conocidos núcleos de sentido de su discurso narrativo usual. Acaso este «nuevo estilo» sea el resultado necesario del crecimiento y comprensión del lenguaje ante su propia crisis, motivada por el exilio y choque de distintos registros del habla; acaso sea un replanteo del llamado «realismo mágico» al uso, ya en parte intentado por Moyano en su novela anterior, *El trino del diablo;* lo cierto es que su última novela nos revela un nuevo escorzo en el tradicional lenguaje de Moyano, ahora lanzado a la meditación más amplia que excede sus conocidos universos familiares para atender los problemas de toda una sociedad, la latinoamericana, ante los conflictos de su historia.

Texto barroco, dentro de la vertiente de ese «realismo mágico», *El vuelo del tigre* elige la recreación mítica y la connotación de la metáfora como instrumentos de expresión de la realidad, más allá de lo apariencial. Avecindado en la geografía mítica de un Macondo o un Yoknapatawpha, el sitio de acción —o de pesadilla— de la nueva novela, se llama Hualacato, imaginario país latinoamericano situado «entre la cordillera, el mar y las desgracias», propuesto como foco sincrético de la realidad continental. Es allí donde, después de un enésimo golpe de estado, comienza —o recomienza— un proyecto de abolición de la libertad, de una suerte de «reeducación» para el sometimiento y la degradación impuestas por «salvadores de la patria» de turno. Pero en el relato no se tratará ya sólo de un sometimiento del

cuerpo y de la voluntad de acción, sino especialmente de la imaginación, de la sensibilidad, del amor, del eros, de lo sagrado. La aventura de la novela es la resistencia, la respuesta —resistencia por el absurdo, la poesía, lo surreal— que a esa tragedia opone una familia campesina. Locura y magia se oponen a la acción del «redentor», que trata de «salvarlos» para el nuevo orden.

En el detestable, pero más que verosímil mundo de Hualacato, la violencia ha llegado hasta la palabra; tal vez por ello los resistentes deben redefinir sus códigos, regenerar sus sentidos. Pero los opresores ya no ignoran —si acaso lo ignoraron alguna vez— el valor de la conquista de este espacio de signos. En un interrogatorio policial, un personaje niega haber tocado un objeto prohibido. El torturador militar le responde: «(...) sí tocaste. ¿Habías de tocar o ya habías tocado? ¿Hubiste de tocar o habiendo tocado ya tocabas? Porque entonces hubiste de tocar o habrías de tocar habiendo lo que hubo, ¿no es verdad? Porque hubiste de tocar. Porque todos hubieron. Tengo fechas y lugares precisos.» He aquí la gran misión de la literatura en este mundo marginal de Moyano: en la pérdida de toda identidad que el padecimiento de la violencia supone —en la tortura personal o en la opresión masiva— una tarea de la literatura es reconstituirla. Este es el gran vaso comunicante, el punto de contacto de la obra de Moyano con la gran novelística del continente, el ingreso al caudal central de la literatura latinoamericana. Caudal señalado por el propio Moyano durante una conferencia en Yale: «Nuestra literatura busca constituir su arte como uno de los primeros territorios libres del continente.» *El vuelo del tigre* alcanza cumplidamente este programa, contribuye decididamente a racionalizar una historia esperpéntica, a dar un giro copernicano a la falacia maquiavélica de divorciar los actos de su valor, de pretender constituir una práctica violenta y un Poder «inocentes».—*CARLOS HUGO MAMONDE (Bretón de los Herreros, 35, 1.° dcha. MADRID-3).*

OMAR JAYYAM: *Rubaiyyat.* Introducción y versión de Carlos Areán. Colección Visor de Poesía. Madrid, 1981.

En el poema titulado *La fama,* Borges pasa revista a sus méritos:

*Haber urdido algún endecasílabo.*
*Haber vuelto a contar antiguas historias.*
*Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis*
[*metáforas.*

Los versos se imponen a la memoria al entrar en la lectura de Omar Jayyam. Sus rubaiyyat producen la impresión de algo que ya hemos oído. Resuenan muchas voces en ellos, voces superpuestas que, a través de los siglos, burlándose de la cronología, nos hablan de antiguas historias, de las cinco o seis metáforas. Así en Omar Jayyam leemos:

*Restringe tus deseos si quieres la dicha.*

O

*Quien es dueño de medio pan*
*y tiene un nido donde abrigarse*
*y no es señor ni siervo de nadie,*
*disfruta una muy dulce existencia.*

O bien

*Ineludible es la muerte y en nada me aterra.*
*Temo tan sólo no vivir cuerdamente.*

¿No hay en todas estas sentencias una transcripción literal de Epicuro? Y en una cuarteta que dice:

*Mira cómo el aura entreabre las rosas*
*y cómo el ruiseñor se regocija con ellas.*
*Repósate a su sombra, porque muchas veces*
*volverán a ese barro del que ayer han salido.*

¿No estamos de nuevo ante el tema del eterno retorno, descubierto por Nietzsche una vez más? Y los versos

*¿Cómo admitir que Aquel que ha modelado la copa*
*pueda pensar en destruirla? Todas estas hermosas cabezas,*
*todos estos brazos bellísimos, todas estas manos encantadoras:*
*¿Qué amor las ha creado? ¿Qué odio las destruye?*

¿No parecen la obra de un lírico disidente de Freud que pone en duda la hipótesis del instinto de muerte?

Pero la obra de Omar Jayyam nada tiene que ver con un catálogo de curiosidades culturales. Se trata de un poeta que continuamente rumia las obsesiones que lo corroen (y que coinciden, por supuesto, con las zozobras eternas de todos los hombres). Este carácter obsesivo es lo primero que nos incita a apreciarlo: ¿qué se podría esperar de un escritor sin obsesiones?

Los temas que preocupan al persa son profundamente coherentes entre sí: van arrastrándonos cada uno al siguiente para dejarnos por fin ante el mensaje peculiar de todos los hedonistas, su lúgubre invitación al placer.

El primero de estos temas es el constante cambio de las formas que adopta la materia, la incesante metamorfosis de los seres. Heráclito es referencia obligada. Cualquier cosa que podamos desear, amar o hasta imaginar, tan sólo está de paso. No se puede creer en nada, pues ese algo ya es otra cosa. No es posible unirse a nada, pues pasa un instante y ya no es lo que era. Intentamos proyectarnos hacia el mundo exterior: los objetos a los que nos dirigimos huyen, se nos derriten entre las manos. Nos volvemos a descansar en nosotros mismos: hallamos nuestro desmoronamiento implacable, nuestra caída hacia la muerte.

*Mi ración de existencia ha volado en escasas horas.*
*Se deslizó como el agua en el río, como el viento en la estepa.*

Dos son las consecuencias, tan evidentes como angustiosas. La primera, nada podemos saber. La segunda, nada importa.

*Nadie ha levantado el telón del destin*
*Nadie sabe los secretos de Dios.*
*Durante siete decenios he meditado de día y de noche.*
*Nada he encontrado y el enigma sigue siendo total.*

*¡Ay!, ¿cuánto durará el mundo después de mí?*
*No quedará de nuestro paso fama ni huella.*
*El mundo no estaba incompleto cuando nacimos.*
*Nada cambiará tampoco con nuestra ausencia.*

Nada importa, pues todo pasa. No hay seguridad alguna, pues la destrucción avanza inexorable sobre cualquier cosa que nos la pueda proporcionar. Nuestra única posesión sólida es la angustia y la certeza de la muerte que aguarda.

*¿Eres lo bastante discreto para que te diga lo que es el hombre?*
*Un pobre ser amasado con el barro de la desgracia.*
*Durante unos instantes ha disfrutado algunos placeres.*
*Luego ha emprendido el vuelo y se ha disipado.*

El tercer verso era inevitable. Si hemos perdido la posibilidad de la creencia y del conocimiento, si las cosas no contienen más que absoluta inanidad, si no podemos amar ni gozar de sólidas amistades, si no tenemos ni esperanza ni futuro, ¿qué nos queda más que los placeres?

Cioran escribió que «la lucidez es el único vicio que hace al hombre libre: libre *en un desierto.*» Tal vez no pueda hallarse una descripción más profunda del auténtico hedonista: un hombre lúcido y libre, en un desierto. La lucidez es devastadora, y Omar Jayyam era lúcido. Poseído por ese vicio liberador fue destrozando una tras otra las supersticiones

esenciales, las ingenuidades necesarias para poder gozar de una existencia apacible. Como todos los hedonistas, se encontró finalmente solo y sin más posibilidad que la de ir refinando, acentuando y variando los placeres a su alcance. El placer es lo que le queda a quien ha renunciado a la seguridad y a la inocencia, a quien ha perdido el afecto, la solidaridad y el porvenir. Por ello toda exhortación al placer está cargada de ferocidad, oculta una frustración esencial, procede de la amargura: goza, ya que nada mejor puedes hacer mientras contemplas cómo la muerte va tomando poco a poco posesión de ti. Goza, no porque tengas ansia de vivir, sino porque tienes conciencia de que vas a morir.

*Disfruta tus horas. El aliento te dejará en tu día.*
*Te perderás bajo el misterio de la nada.*
*Bebe: No sabes de dónde has venido.*
*Bebe: No sabes a dónde irás.*

*Lo mejor es que abandones tus estudios y rezos.*
*Abrázate a una novia que despierte en ti el éxtasis.*
*Escancia en tu copa la sangre de los racimos*
*antes de que las horas derramen la tuya.*

El consejo se repite y se repite. Goza ahora, que el mañana no es tuyo. Goza, «que es el tiempo enemigo implacable». Goza deprisa, que la muerte se acerca.

El hedonista ha perdido lo Estable. lo Eterno, la Idea, pero le queda el placer, que es fugaz e instantáneo. Ha renunciado a su Identidad, a sus Límites, a su Tiempo, para dejarse ir en el éxtasis de la embriaguez, que es la máxima expresión del goce. La paradoja, tantas veces señalada, sigue siendo fascinante: la embriaguez es salida de uno mismo, pérdida del sentido de espacio y de tiempo, destrucción de la razón cotidiana y de su lenguaje, descontrol, exceso: rasgos que de algún modo prometen la muerte. El acto más profundamente vital, el acceso de placer, no es sino un simulacro de muerte. Los franceses llamaron al orgasmo «la petite mort».

Y así va el hedonista, de placer en placer, aguardando la muerte con un espíritu profundamente pagano, es decir, sereno.

*Reuníos, amigos, después de mi muerte.*
*Gozad todos juntos y cuando el copero*
*os escancie un buen vino, más añejo que nunca,*
*recordad a Jayyam y bebed recordándolo.*

Bebamos, pues, en memoria de Omar Jayyam, antes de que nosotros seamos también memoria.—*JOSE SANCHEZ LAZARO* *(Paseo de la Florida, 127, MADRID-8).*

PACO IGNACIO TAIBO I: *Para parar las aguas del olvido.* Ediciones Júcar. Madrid, 1982.

«Póngase el lector las gafas del color que menos le disguste, rojo y azul. Porque así fue aquel tiempo y nuestra infancia: nosotros, niños "rojos", en un paisaje abrumadora, peligrosamente azul. A él volvemos ahora, después de tantos años, PIT y yo, para encontrar el cabo de la vida. Sin rencor, sin autocompasión, piadosamente: sólo "para parar las aguas del olvido". Porque de allí arrancan todos los caminos, porque allí estaban todos los comienzos.» Son palabras del prólogo llevado a cabo por Angel González, el íntimo amigo del autor.

«Yo me llamo Paco Ignacio Taibo Lavilla González Nava Suárez Vich Manjón Boluna —se define el propio autor—. Tengo pasaporte español y me gustaría tener otro asturiano. Un día uno de Sama, Horacio G. Velasco, mandó imprimir una docena de pasaportes del País de Asturias, región independiente del mundo y de las cosas. No le entregaron los documentos en la imprenta porque hay una ley que prohíbe andar haciendo pasaportes, aunque sean asturianos.»

«Mi mujer —añade—, Mary Carmen, nació como yo en Gijón, y vivió mucho tiempo en el barrio de Cimadevilla, barrio de pescadores que era antes. Mis tres hijos, a saber: Paco Ignacio II, escritor; Benito, poeta y contra-estudiante; Carlos se asombra de que en casa todo el mundo escriba.»

Y al tratar de comentar, o decir, de dónde viene y adónde va, este libro de evocaciones y memorias de Taibo, él mismo lo dice: «Es un libro para quejarme de aquellos años, para sacudirme monstruos y quitarlos de encima. Es un libro para parar las aguas del olvido y para que no vuelvan a inundarnos aquellas otras aguas del terror y de las fórmulas cerradas y negativas.» «Este libro —puntualiza el autor—, que voy terminando palabra a palabra, no es libro de memorias, sino de desmemorias o de olvidos, y entre tantos olvidos, de pronto, la campana suena.»

## LAS CAMPANAS QUE SUENAN

Las campanas que suenan, resuenan y siguen sonando son aquellas de la guerra civil española de 1936, que le dolieron, le duelen y le siguen doliendo: «Los tiempos de guerra fueron vendidos como religiosos e importantes, sobre ellos estaba Dios y también la His-

toria, y la gente de orden, acomodada en su cima, bendiciéndolo todo. Los tiempos de guerra llegaban entre banderas y cuando pudimos separar tanta tela ondeante fuimos a descubrir que eran tiempos de negocios, de usura, de asuntos turbios y de banqueros que contemplaban todas las Españas como un negocio bueno y próspero. Estos tiempos eran tan siniestros que nos fuimos marchando y dejándolos solos, con su presa.»

Aquellos tres años de guerra y los que siguen de inmediata posguerra son la constante pesadilla de Taibo, y en este caso del Taibo escritor: «Los héroes nos invadían por todas partes, mezclándose con nuestras vidas y asaltando nuestros sueños: Sandokán, Karl May, Miguel de Unamuno, Tarzán, Rubén Darío, el Zorro, Gerardo Diego, Ken Maynard, Federico García Lorca, Dostoievski, Gogol, Turgenief, Leónidas Andreieff, Alberti, Robinsón Crusoe, dos Machados, dos; Quevedo, Jack London, Galán y García Hernández, Pablo Iglesias, Los Tigres de la Malasia... Frente a estas huestes que entraban en nuestras vidas a través de libros, leyendas, noticias vagas, colocábamos la perversión; Hitler, Mussolini, Franco, Isabel la Católica, la policía, los falangistas, los guardias, los jueces, los fiscales, el imperio, los himnos, los escudos, la poesía de los triunfadores, los confidentes, los textos escolares, el cine nacional.»

También en poesía distingue Taibo dos clarísimos diferenciados bandos: «De cualquier forma —escribe—, la antología 1915-1931 nos consolaba: De los nuestros: Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Salinas, Guillén, García Lorca, Alberti, Prados, Cernuda. Con nosotros: Aleixandre. Con ellos: Diego, Dámaso Alonso.»

## LA MEJOR REINA DE ESPAÑA

Entre los recuerdos que Taibo recuerda como «Historias vivas de historia» describe ese momento en que llegaron dos hombres muy altos, fuertes, y que traían la camisa azul debajo de las chaquetas, y preguntaron:

«—¿Quién es la mejor reina del mundo?

Angel, Manolo y Amaro despertaron de la contemplación para responder:

—¡Isabel la Católica!

—¿Y el mejor rey del mundo?

—¡Fernando el Católico!

Uno de los dos gritó feliz: «Muy bien, estos tres que pasen y que se coman todas los pasteles que quieran.»

En lo que respecta a los vencedores, Taibo respira una manía visceral:

«Tendrían quince años —escribe—, nuestra edad, usaban boina roja, camisa azul y el pantalón sobre las rodillas. Desfilaban cantando y alguno llevaba al cinto un puñal con el mango dorado, en forma de cruz. Desfilaban con fusiles de madera tan parecidos a los auténticos que, desde lejos, no podían distinguirse unos de otros.»

Al hablar de lo que sienten los perdedores ante los jóvenes triunfadores dice:

«Y desde las aceras, otros muchachos, sin uniforme, sin sonrisa, contemplaban el desfile y eran observados y observaban. Los jóvenes de las aceras no confiaban en todo aquel atraso, eran incrédulos ante el ademán y pensaban que para crear un imperio hace falta tener esclavos. Pero eran los menos, en las aceras, y estaban asustados.»

Entre la marabunta de vivencias que a Taibo le tocó vivir en su infancia, algo, o mejor alguien, que le sorprendió como una constante fue el personaje del falangista: «Pero si era difícil para nosotros, si mezclábamos una cota con otra y Belchite con la batalla del Ebro, más imposible resultaba aún entender a los falangistas. Ahora cierro los ojos y veo a un solo falangista que los acumula a todos y los perfila con el trazo más seguro y exacto. Es un hombre de rostro delgado, de pómulos salientes, con un fino bigote negro y los ojos oscuros y en saña; tiene el pelo peinado hacia atrás y pegado a la cabeza como si hubiera sido amasado sobre ella por manos fuertes y aceitadas.»

Mucho dice del falangista Taibo en su libro, y así continúa diciendo: «Tiene la mano ligera y golpea con ella abierta en el rostro de las personas, no tanto para lastimar como para meter ruido y dejar constancia de su presencia y de su poder sobre los malos vencidos y humillados. Tiene un poco de chulo de barrio, perfumado, y de escenografía viva al servicio de una obra que se representa sin fe, pero con boato»...

## LA GUARDIA CIVIL DEL CIELO

Entre los tabúes de Taibo figura como definidísimo el horror a los curas, o el anticlericalismo: «Tardé muchos años —escribe— en poder tener amigos curas; para mí eran como la Guardia Civil del cielo.

Anticlerical absoluto, ocultaba esta acérrima profesión por miedo a las represalias; pero huía de las sotanas, que sólo podían traer inquisiciones variadas y purgatorios de todo tipo. Mi familia, la parte femenina sobre todo, era católica al margen del clero; en una especie de relación personal con los santos que no parecía necesitar de ningún puente con sotana.»

«Al terminar la guerra —cuenta también Taibo—, muchos curas organizaron una especie de desquite para vengar a los colegas que habían sido fusilados por los republicanos. La venganza era a todas luces desproporcionada en relación con el número de víctimas.»

«El cura tenía en sus manos —puntualiza— la posibilidad de cubrir certificados de buena conducta, de bautismo, de matrimonio, de afecto o de desafecto al régimen. El cura adquiría un poder que no rechazaba sino en contados ejemplos; paseaba el cura por la vida ovetense midiendo el bien y el mal y tomando medidas disciplinarias contra quienes no estaban casados, no estaban bautizados o no estaban con Franco.»

Desde su clara postura anticlerical, el autor dedica un recuerdo especial a la Semana Santa: «Recuerdo cómo en Semana Santa la ciudad se quedaba hundida en una tristeza formalista y oficial; se cerraban los cines y los cafés, las mujeres salían a la calle con mantilla y vestido negro y los militares aparecían adornados con bandas y cruces sobre el pecho.»

«Durante la Semana Santa —son los años de posguerra— los fusiles se colocan boca abajo y no se fusilaba a los condenados a muerte, que tenían que esperar un tiempo más propicio.»

## LOS AUSENTES DE OVIEDO

En el libro de Taibo hay constantes y dolidas alusiones a los exiliados asturianos, a los escondidos y detenidos y a las muchas gentes de letras que tuvieron que abandonar España a raíz de la derrota republicana.

«El mapa del mundo —escribe— está cubierto de señales que señalan ausencias de los que se fueron escapando, sin ánimo para seguir viviendo en el lugar de Oviedo.»

Los maestros son presentados como las mayores víctimas, al menos en cuanto a número: «Se morían los maestros delante del paredón llevándose con ellos los mejores textos, los mejores autores, los mejores poetas. Se quedaban vivos los pocos de derechas y esa otra

masa de personas apacibles, conservadoras y aniñadas que habían dedicado toda su vida a la enseñanza.»

Taibo recuerda las gentes de letras que vivían en la misma calle que él en Oviedo: «Lo que más me asombra, pensándolo ahora con cierta calma, es que en aquella acera de la calle Asturias hubiera un tan alto porcentaje de gente de letras por metro cuadrado. Carlos Bousoño, Angel González, yo mismo y después un vendedor de libros que rompería todos los récords nacionales: Manolo Lombardero.»

COMO LAVAR LOS RECUERDOS

A lo largo de trescientas páginas rescata Paco Ignacio Taibo las vivencias y los recuerdos de cinco jóvenes amigos, casi niños, en el contexto de la guerra española de 1936. «Y lo repito ahora —escribe coronando sus recuerdos— para parar las aguas del olvido que me están llevando tantas cosas de forma muy taimada; no como una avalancha o una crecida, sino como quien lava los recuerdos y en cada lavadura se lleva algo de la superficie y jamás lo devuelve.»

El horror que tan cruel guerra supuso para tantos españoles queda reflejado en los versos de Angel González —uno de los cinco amigos— y que Taibo recoge en su libro: «Todo pasó, / todo es borroso ahora, todo / menos eso que apenas percibía / en aquel tiempo / y que, años más tarde / resurgió en mi interior, ya para siempre: / ese miedo difuso, / esta ira repentina / estas imprevisibles y verdaderas ganas de llorar.»—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6.)*

JOSE MARIA DE COSSIO: *Los toros,* tomo VII. Espasa Calpe. Madrid, 1982.

A causa de la gran variedad de temas con que cuenta el índice, se me dispensará que por una vez no intente un comentario crítico. No creo que haya nadie que entienda al mismo tiempo de psicología y de música, de cine y de flamenco, de periodismo y de artes plásticas o de literatura. Por consiguiente, me limitaré más bien a hacer un recorrido sobre su sumario de forma descriptiva. Gente más capacitada que yo ha valorado ya suficientemente esta enciclopedia. Este séptimo volumen me parece una preciosidad de edición, y supongo que el texto también será útil, aunque he advertido algunas incongruencias.

Tras unas palabras previas de Domingo Ortega, supongo que puestas ahí más por la firma que porque sean indicativas de algo, pues no dicen nada, el tomo comienza con el capítulo «Los toros desde la sicología», firmado por Fernando Claramunt López, que, independientemente de mis nulos conocimientos en el tema, me parece el más desafortunado del conjunto, el único, creo yo, que carece de sentido, sobre todo porque habla muy contadas veces de psicología, y para ello gasta ciento ochenta páginas del volumen. Ignoro realmente por qué se incluye en el Cossío un trabajo de este tipo. (Es verdad que Espasa quiere estirar el Cossío más de lo que da de sí el tema, y de esta manera hay que llenar espacios.) Imagino que a los taurinos les interesa poco, y los psicólogos por su parte ya tendrán otros sitios para montar sus lucubraciones. Y claro, sale un desborde de intelectualidad (bueno, lo que ellos llaman intelectualidad), un derroche de aburrimiento que resulta una impertinencia. En fin, todo el rollo a que nos tienen acostumbrados la casi totalidad de los que nos hablan —que después resulta que ni siquiera hablan— de psicología.

En un primer apartado, que titula «De toros», intenta explorar la relación del toro con el hombre a través de sentidos míticos y rituales, para pasar a cuestionar la psicología del toro, más que nada su posibilidad, en la que quiere aplicar un criterio de analogía con el hombre, que puede parecer un tanto aventurado. Si la psicología humana ya es difícilmente demostrable, la animal no digamos.

En lo correspondiente a los toreros entra en un análisis indudablemente más completo y eficaz, empezando por la tipología y las motivaciones que le inducen a un profesional de los toros a serlo, siguiendo por sus actitudes (ansiedad, introversión, sencillez, facilidad para la imaginación, orgullo, miedo, religiosidad, superstición, gallardía), la psicología del éxito y del fracaso, la de la cornada, la de la muerte.

En los posteriores párrafos dedica comentarios al mundo del picador, del banderillero, del rejoneador, de las toreras femeninas, del toreo cómico y de las gentes del burladero.

Un tercer apartado se ocupa del público, del que verdaderamente nos dice bastante poco. Trata de la llamada psicología de masas, y diferencia, en este caso, cada sector del público. Doce páginas dedicadas a la mujer sin que nos hable para nada de su psicología (que me parece que es de lo que se trataba), reproduciendo coplas y más coplas como si estuviera escribiendo la historia del cuplé. Termina ese apartado una visión de la corrida por parte de los niños a través de encuestas.

Finaliza su intervención Fernando Claramunt hablándonos del aficionado, de las relaciones torero-público y toro-torero, y de las interpretaciones psicoanalíticas que diversos especialistas han formulado sobre el hecho de la corrida.

«Toros radiodirigidos» es el siguiente minicapítulo escrito por José Manuel Rodríguez Delgado, que trata de la exploración funcional del cerebro del toro por medio de estímulos eléctricos, desarrollando las fases y técnicas utilizadas.

Corresponde «Los toros en la literatura» a la gran erudición de Andrés Amorós, que recoge el tema a partir de lo publicado por los cuarenta, completando el trabajo de Cossío en el tomo II de la presente obra. Independientemente de los defectos ya habituales de Amorós, aquello de un poquitín pedante, con alguna cita que no viene al caso de ningún modo, de un estilo profesoral (un tanto narcisista) que resta brillantez y emoción, en la presente ocasión ha conseguido, creo, una gran labor.

Hace un estudio bastante exhaustivo e independiente. Pienso que bastante imparcial como para ser también aficionado —tampoco pretendo decir que la parcialidad sea necesariamente un defecto—. Lo que sucede es que predomina el buen lector y el crítico, ante todo, sensato. Entresaca frases y conceptos fundamentales de los libros a los que alude, no sujetándose a un mero recuento, sino abordando y arriesgando un análisis en cada caso, aunque por razones de espacio no pueda ser demasiado detenido, circunstancia común a todos los capítulos.

El primer apartado está dedicado al ensayo, comenzando por tres trabajos de conjunto, que pertenecen a Domingo Ortega, Corrochano y Bollaín, entre los que destaca más al segundo, al que califica de magistral.

Comenta detenidamente *Muerte en la tarde,* de Ernest Hemingway, en quien marca ante todo su excepcional calidad literaria, pero también sus buenos conocimientos y su gran afición, aunque pretenda hacer de los toros vehículo —según Amorós— de su propia filosofía. «Lo discutible de muchas de sus opiniones —escribe— nace de haberse acercado a la corrida con criterios preconcebidas, de escritor.» En cualquier caso, este inconveniente no lo comprendo en absoluto; no creo que eso de lo objetivo exista, y ni siquiera que sea deseable. Por supuesto que, al escribir, cualquiera pone en ello su visión del mundo; si no, carecería de valor, o al menos de interés. Ese sí que es un problema de ser profesor.

Dentro de los libros de memorias menciona los de Carlos Arruza, Vicente Pastor, Rafael el Gallo, Pepe Dominguín y las de otros relacionados con ese mundo, como las del Pipo, apoderado que fue del Cordobés, que sigue explotando lo que puede desde hace tiempo una documentación —ágrafa— sobre su ex patrocinado; o las memorias del poeta Rafael Alberti, *La arboleda perdida* o *Imagen primera de...*

En biografías, las de los Bienvenidas, Manolete, Domingo Ortega, el Viti, llegando al famoso *best-seller* de Lapierre y Collins *O llevarás luto por mí,* dedicada al Cordobés, ejemplo de oportunismo, como suelen hacer estos dos señores.

También hay referencias a los ámbitos político, costumbrista, histórico, humorístico, etc., destacando figuras como Bergamín, Díaz Cañabate, Mingote, Forges y otros.

Los apartados de la novela y el teatro son, naturalmente, los más breves, dada la escasa producción referente al tema. En la narrativa comienza con Cela, de quien señala su habitual y peculiar ternura y sarcasmo, enmarcados dentro de una concepción del mundo, añade Amorós, típicamente celtibérica.

Alude también a *Los clarines del miedo,* que allá por el final de los cincuenta tuviera tanta repercusión. Y por cierto, no sólo en España, ya que en el año 1960 se tradujo al alemán, al finés, al francés, al italiano y al sueco, y al año siguiente al húngaro y al inglés. También fue llevada al cine por Antonio Román (1958). Sinceramente, creo que bastante más repercusión que calidad.

También cita obras como *El canto de la gallina,* del gran novelista gaditano, aún por reivindicar, Ramón Solís; *El último verano,* de José María Sanjuán; *Blanquito, peón de brega,* de Jorge Cela, hasta llegar a los extranjeros, entre los que sobresale, naturalmente, Hemingway.

Narraciones más breves de Ignacio Aldecoa, Rafael Morales, Fernando Quiñones.

En teatro analiza estas cuatro obras: *El caso del señor vestido de violeta,* de Miura; *La cornada,* de Sastre (del que sorprendentemente afirma que no estrena; me parece que Amorós no debe de leer la cartelera); *Tauromaquia,* de Juan Antonio Castro, y la actualmente en escena en el María Guerrero, *Coronada y el toro,* de Paco Nieva.

La parte dedicada a poesía, como es evidente, resulta bastante extensa, ya que son innumerables los poetas de este siglo que han tocado el tema, sobre todo los andaluces. Amorós nos ofrece un amplio repaso, ilustrándolo con abundantes estrofas. Hay que anotar, sin

embargo, una errata que se desliza: poner que Manolo Ríos es sevillano. Bueno, un mínimo detalle dentro de un buen trabajo.

Néstor Luján se encarga de *Los toros y el periodismo,* ofreciéndonos una reseña de las figuras más sobresalientes del periodismo taurino, y de algunos de los problemas que en la posguerra aparecen y de los que ha de hacerse eco el cronista.

Entre los más antiguos que menciona figura el casi legendario Gregorio Corrochano, que fue crítico de *ABC* y autor de varios libros sobre el tema, de quien afirma Luján que «ha sido quizá el crítico más rotundo de nuestro siglo».

César Jalón, Clarito, que llegó a ser ministro de la República, crítico taurino de *El Liberal, Informaciones* y de la especializada *The kon leche,* de quien destaca su brillantez e ingenio de estilo.

Federico M. Alcázar, autor de una monografía sobre Ignacio Sánchez Mejías, y crítico de *Prensa Gráfica, El Imparcial* y *Luz,* y después de la guerra del diario *Madrid.*

Carlos de Larra, Curro Meloja, uno de los críticos que durante más años ha ejercido, comenzando en *El Heraldo de Madrid,* ocupando más tarde la dirección de la sección taurina de Radio Madrid.

Maximiliano Clavo, Corinto y Oro, crítico de *La Voz,* que dejó después para dedicarse a dar charlas, tan en boga en aquella época. Después de la guerra escribe en el semanario *Toreros,* y al final de su carrera en *El Alcázar.*

Más adelante analiza los problemas que surgen en los años siguientes a la guerra, en donde desaparecieron ganaderías enteras, teniendo que lidiar toros sin tamaño, sin peso, sin edad. Años después otro escándalo que aún hoy sigue vigente, como es el afeitado de los pitones.

Otros párrafos están dedicados al semanario *El Ruedo,* la publicidad taurina, la crítica taurina en otras provincias.

Continuando el trabajo de Lafuente Ferrari, Alvaro Martínez-Novillo comienza *Los toros en las artes plásticas* estudiando la gigantesca figura de Pablo Picasso. Le dedica nada menos que cincuenta páginas (bastante teniendo presente los límites de espacio de cada trabajo), pero sobradamente justificado, ya que las composiciones taurinas suyas alcanzan varios cientos.

Principia ya desde sus primeros dibujos a los ocho años, explicando la evolución de sus diferentes etapas, los detalles técnicos, o anecdóticos, o temáticos, unos encuadrándose propiamente en la corrida, otros al tema de Minotauro, y en otros casos con distinta simbología, como el caso del famoso Guernica. Aparte de la labor como pintor,

también su trabajo como ceramista, ya sea decorando fuentes y platos, ya sea diseñando él mismo las piezas. En todo ello se ve su concepción del rito y de la fiesta, de la que el protagonista no es precisamente el torero, sino otros elementos u otras figuras, como por ejemplo el picador.

A continuación hace un breve repaso de las obras de Francisco Iturrino, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Joan Miró, y más de pasada André Masson, René Magritte, Max Ernst, Oscar Domínguez, Germaine Richier, Tair Salajov y Francis Bacon.

Entre los pertenecientes, o al menos coincidentes con la generación del 27, que abandona el retrato para pasar a formas más simbólicas, estudia a Salvador Dalí, Moreno Villa, Alberto Sánchez, Rafael Alberti, José Caballero, José María Sert, José Guinovart y Benjamín Palencia. De un período posterior, Venancio Blanco, Pablo Serrano, Santiago de Santiago, Juan Barjola, Francisco Echauz, Alfredo Alcain, Dimitri Papageorguiu y otros.

En un último apartado nos habla de la afición taurina de algunos artistas, especialmente Mariano Benlliure, Roberto Domingo y Sebastián Miranda. De la obra gráfica rápida a tinta de dibujantes, Antonio Casero, Antonio Martín Maqueda, y los portadistas de *El Ruedo,* que empiezan con Roberto Domingo, destacando Santos Saavedra y José Puente, con mención especial para Enrique Segura. Como retratistas de toreros cita a Rafael Pellicer, Joaquín Vaquero Palacios, Ricardo Macarrón, Federico de Echevarría.

Como apéndice ilustrativo en las siguientes cincuenta páginas hay una reproducción a modo de antología de carteles, un centenar aproximadamente.

El veterano periodista y dibujante José Luis Dávila se encarga de *El humorismo gráfico en los toros.* Hace un recuento de los principales cultivadores del tema taurino, que, a fin de cuentas, son casi todos, incluso los que no son aficionados, por el gran impacto social que representa. Es un trabajo enumerativo mucho más que crítico, dejando su labor prácticamente en una utilidad de consulta. Nos cuenta historiales y más historiales, un verdadero catálogo, sin entrar a analizar, salvo en pocas ocasiones, las características técnicas de cada uno. Decir como resumen de cada uno que es estupendo —porque todos resultan estupendos— es aclarar bien poco. Aunque tal vez el carácter y la intención sea esa precisamente.

Lo que más interés tiene, sin duda, es el recuerdo a los maestros clásicos —bueno, prácticamente los únicos— de la caricatura, como lo fueron los excepcionales Cilla (adelantado y precursor de todos

ellos), Tovar, K-Hito, Fresno, Robledano, etc. Los actuales, quitando alguna excepción, son, en mi opinión, muy inferiores. Opinión que he visto confirmada precisamente contemplando las reproducciones que se hacen de unos y otros. Entiendo, desde luego, que Dávila por compañerismo diga que son maravillosos. Pero como yo no soy compañero suyo puedo decir lo contrario. Ahora mismo, desde hace algún tiempo ya, escuelas que hayan dejado huella sólo pueden ser las de Goñi, Mingote y Forges.

En las caricaturas se comprueba la diferencia de tratamiento en el tema que se hace en cada época, consecuencia del distinto eco social, indicando, creo que acertadamente, que se debe a la variable estructuración de clases. En el tiempo de los Gallos lo que representa el ídolo no tiene posible parangón con la actualidad. Tal vez por eso sea que no existen ahora ídolos taurinos, al menos de aquella envergadura. No digo nada de especial si afirmo que en la historia del toreo se refleja la historia social española.

Otro acierto de Dávila es el destacar la importancia del humorista, que ejerce una indudable influencia en la sociedad, al tiempo que surge de ella cuando se dan las condiciones precisas —esto último lo digo yo, no Dávila—. Seguramente que a eso se debe el que no haya genios actualmente en el humorismo, o no muchos, a que la sociedad que ahora vivimos es francamente aburrida.

Termina el estudio con una mención de humoristas de Méjico, Colombia y Francia, y con la incursión del tema en las Fallas.

El compositor Manuel Delgado-Iribarren aborda *Los toros en la música*. Comienza el trabajo con una introducción a modo de sumario explicativo. El estudio propiamente dicho principia por la música que existe inseparablemente en y con la corrida, esto es, los toques de clarín usados para los cambios de tercio que previamente ha ordenado el presidente. Estos toques, de origen militar, según nos dice, son distintos en cuanto a su modalidad en cada plaza. Efectúa unas consideraciones de tipo técnico de los más frecuentes, acompañándose de sus respectivas notaciones musicales.

Fuera ya de lo estrictamente reglamentado, las bandas ostentan también su pequeña parcela de protagonismo, ejercitando en los paseíllos, en los descansos, o excepcionalmente en los casos en que el público lo requiera para premiar la especial brillantez del espada. La música, como es natural, es el pasodoble, salvo en algunas ocasiones, como la jota en Pamplona durante los célebres sanfermines.

Seguidamente pasa a un estudio completo del pasodoble desde sus orígenes (marcha militar) para reflejarnos la evolución a lo largo de

la historia. Determina sus características específicas apoyándose en ejemplos concretos, analizando a continuación los rasgos técnicos: movimiento, ritmo, melodía y armonía, forma musical y presentación tímbrica, para finalizar con una clasificación de los pasodobles, integrándolos en dos grupos: pasodoble-marcha (militar, pasacalle y fallero) y pasodoble-canción (regional, andaluz o flamenco, clásico, torero y de concierto).

En un cuarto apartado escribe sobre la música de inspiración taurina en el folklore, el cuplé y la canción moderna, la zarzuela, la revista, la ópera, el ballet y la música de concierto, con un repaso también al folklore hispanoamericano en especial.

En la última sección se encuentra el catálogo de títulos con arreglo a las clasificaciones antedichas.

*Toros y arte flamenco* está realizado por Fernando Quiñones y José Blas Vega, dos de los mayores especialistas en la actualidad. Inauguran el trabajo con unos previos párrafos de situación apoyándose en Anselmo González Climent, quien señala los muchos símiles que existen entre ambos mundos, como el paralelismo entre escuelas, la admiración mutua, un ambiente común, que se ha dado en llamar tauroflamenco, las cadencias, paralelismo entre las suertes de la lidia y los estilos flamencos, condición de instantaneidad, efimeridad, aportación gitana, terminando esta presentación con las alusiones de otros comentaristas.

En el siguiente apartado desarrollan lo antes enunciado, las afinidades en cuanto a la historia, los lugares de concurrencia (los colmaos, los cafés cantantes, las plazas de toros), las protecciones de los toreros a los flamencos, las uniones en matrimonio de toreros con flamencas.

Interesante por su aporte de datos y noticias es el espacio que corresponde a toreros flamencos y flamencos toreros. Entre la primera relación encontramos a Tragabuches, Tío José el Granaíno, Hermosilla, Gaona, Belmonte, el Pollo Rubio, el Almendro, Manolete, Curro Romero... En la segunda relación vemos, entre otros, a Silverio, Enrique el Gordo, los Onofre, Enrique el Mellizo, José Ortega el Aguila, Diego Antúnez, El Estampío, Caracol padre, Manuel Centeno, Aurelio Sellés, Antonio el Flecha, Flores el Gaditano...

Después de ofrecer una matizada y acertada relación del toreo con el baile flamenco, finalizan con una exposición de la incidencia del tema en la copla flamenca, con una mención especial en el caso de los caracoles.

Hay que señalar en este capítulo de Fernando Quiñones y José Blas Vega la aportación gráfica que realizan, sobre todo los grabados de la época romántica.

Corresponde *Los toros en el cine* a Carlos Fernández Cuenca. En un breve preámbulo nos habla de los principios del cine taurino, que coinciden con los del cine español, pues entre las primeras imágenes que impresionan los operarios enviados por Lumière hay algunas taurinas, que se limitan, como es natural, a la captación de escenas de la corrida tal cual, sin ningún tipo de montaje.

Veinte años más tarde empezarían a incluirse estas escenas en otros contextos, como en la versión fílmica del famoso *Juan José,* de Dicenta, en donde aparece una corrida con Vicente Pastor, con intención seguramente de añadir más público aún al que ya tenía Dicenta.

Al lado de esto menciona otras cintas, la mayoría desaparecidas, de la segunda década del siglo, en las que existe ya más protagonismo taurino. Un especial hincapié merece *La España trágica,* por la circunstancia de que estuviera escrita por un novelista consagrado e interpretada por un torero auténtico: Pedro de Répide y Antonio Galvache.

En la etapa anterior al cine sonoro sobresale la figura de José Buchs, director de cintas como *Rosario la Cortijera, La medalla del torero, La hija del corregidor, Pepe-Hillo.*

Una película de resonancia y éxito incomparables en la época fue *Currito de la Cruz* (1925), llevada a la pantalla por el propio novelista, Alejandro Pérez Lugín, que ya el año anterior había realizado su famosa *La Casa de la Troya. Currito de la Cruz* es lo que hoy llamaríamos una superproducción, pero que se vio recompensada sobradamente. Posteriormente se harían otras versiones.

En competencia con este filme vendría *El niño de las monjas,* en ese mismo año, y dirigida por José Calvache Walken.

Dentro ya del cine sonoro, y antes de la guerra, el recuento sólo puede detenerse en *El gato montés,* de Rosario Pi, y las segundas versiones de *El niño de las monjas* y *Currito de la Cruz,* en esta ocasión realizadas en 1935 por José Buchs y Fernando Delgado, respectivamente, que después de la triste contienda civil aportarían nuevos títulos al cine taurino. En aquellos años hay obras, cómo no, de Juan de Orduña, Arturo Ruiz Castillo, Luis Lucia.

En los cincuenta, lo más importante es *Tarde de toros,* de Ladislao Vajda, quien también se acercaría al tema con *Mi tío Jacinto,* con Pablito Calvo y Antonio Vico. Otros autores son Antonio Román, que

hizo *Dos novias para un torero* y, dos años después, *Los clarines del miedo,* sobre la novela de Lera, e Ignacio Fernández Iquino, cuando se dedicaba a hacer cine y no el porno que hace ahora. En los sesenta, Juan Antonio Bardem, Pedro Lazaga, Rafael Gil y otros.

En todo este repaso, Carlos Fernández Cuenca nos da algunas noticias y puntos de vista de interés, aunque generalmente se detenga más, y es de lamentar, en el argumento que en la parte técnica.

En otros apartados estudia el documental taurino, las filmografías extranjeras y más y más temas que serían muy largos de tratar aquí.

*Museos y coleccionismo taurino* es el interesante trabajo que firma Antonio Santainés Cirés, haciendo inventario de los museos existentes tanto en España como en el extranjero, aportando multitud de curiosidades y anécdotas, comentando en cada caso las piezas más valiosas que existen, y también, por supuesto, hablándonos de sus propietarios, los coleccionistas.

Cierra este tomo el catálogo *Peñas y asociaciones taurinas de todo el mundo,* a cargo del doctor Mariano Zúmel, una institución viva dentro del mundo taurino, presidente de la Unión Internacional de Federaciones Taurinas, destacando en unas páginas preliminares la importancia de la tarea que desempeñan.—*EUGENIO COBO (Calatrava, número 36. Madrid-5).*

## NOTAS BREVES

VARIOS: *Homenaje a Angel Cuadra,* Solar, XIX, 191 pp., Miami, 1981.

Autores de la talla de Jorge Guillén, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Reinaldo Arenas, David Escobar Galindo o Heberto Padilla, entre otros, aportan en torno a la correspondencia mantenida entre el poeta cubano Angel Cuadra y la escritora Juana Rosa Pita, unos perfiles humanos que consolidan con la energía de la sinceridad la personalidad del homenajeado. El poeta Angel Cuadra, que participara en la revolución en contra de Batista, manifestó en su día su oposición a la política castrista, y se halla encarcelado. Sin embargo, la prisión no ha podido con su vocación ni tampoco con su manera de pensar y sentir, si atendemos con calma la breve antología de Cuadra que cierra este volumen, y el modo en que la mayor parte de sus escritos salieron de cárceles y del cinturón de vigilancia en cuyo interior se encuentra.

A pesar de las circunstancias —ya históricas— que rodean la situación del poeta, los autores que han contribuido con su colaboración solidaria a elevar un canto de esperanza y de apoyo que no distingue de colores ni principios cuando éstos toman cuerpo en realidades hu-

millantes y vergonzosas para el ser humano —que siempre son justificadas en nombre de la «necesidad»—, como puedan ser las cárceles, las torturas, los aislamientos, han trascendido con reflexiones y sentimientos eso que la propia Juana Rosa Pita ha definido como «la religión del Muro». No se ha caído en la trampa de la política. De ello resulta un análisis, dentro de la humildad y el entusiasmo lúcido que caracterizan poemas y ensayos contenidos en este «Homenaje», de las condiciones en que el ser humano pugna por liberarse de aquello que le subordina —por la razón o por la fuerza— a una imagen falsa de sí mismo, y acaso a la de los demás. La sensación de prisión invade la mayor parte de los escritos, aunque se imponga sobre esta situación una mirada que supera contornos, fechas, y el tono brutal que recogiera Leo Ferré en su canción:

*Poeta, ¡la documentación!*

Un tono que reconoce unos hechos que se reducen más tarde a terribles costumbres que no han sido vencidas todavía. Porque como ha dicho Sábato al interpretar la paradoja de que los sistemas de corte autoritario coinciden, a pesar de los planteamientos que les diferencian en lo esencial, «los medios tienden a convertirse dialécticamente en fines, tarde o temprano», y las diferencias se transforman en anécdotas accesorias, a pesar de lo que está en juego —como un precio— en el fondo de la cuestión: la libertad de cada uno, la libertad de todos. Eso que escapa y desborda las palabras al respirar: la libertad.— *F. J. S.*

ANGEL CRESPO: *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Ediciones Júcar. Los poetas, números 44 y 45 (dos vols.). Tomo I, 353 pp.; tomo II, 357 pp. Madrid, 1982.

Como advierte Angel Crespo al final de su introducción a la «Antología», no existe discontinuidad entre los dos volúmenes que nos ofrecen una visión de lo que, siendo la poesía portuguesa contemporánea, pudiera parecer la poesía moderna de Portugal. Fernando Pessoa sigue siendo el autor eje de la actividad poética lusa, a pesar de que en su obra encontramos las raíces —conflictivas raíces, como detalla Angel Crespo al estudiar su temperamento y la proyección fragmentada y complementaria del mismo en sus «heterónomos» Caeiro, Reis y Campos— de ese apacible estallido de los autores y las letras portuguesas. Partiendo de esta contradicción, Crespo no se detiene en Pessoa: es su punto de arranque, y en gran medida el factor por el que

contrasta la evolución cultural —ciertamente tan irregular como su historia política, económica y social, que Crespo tampoco ignora ni olvida— de un país y de su reflejo irreal y trágico, el imperio. Todos ellos elementos que han configurado un contexto polémico en el que se produce el asombro y una serie interminable de preguntas. Acaso la más importante es la que demande una explicación acerca del alejamiento de la poesía de los problemas del pueblo portugués, un alejamiento que no es unánime, aunque en su mayoría se resguarde tras un sólido esteticismo desligado de intención. Crespo apunta las respuestas al abordar las generaciones poéticas portuguesas más cercanas a nosotros, mostrándonos hasta qué punto el sueño del imperio ha obnubilado —o cegado— gran parte de la vitalidad de esa poesía que evoluciona a pesar de todo con Andrade, Brito, Macedo, Helder y otros, a raíz de los años cincuenta, al abandonar el intimismo presencista, el excesivo culturalismo y plantear a las claras un momento de crisis pseudoexistencial y moral, tras el respaldo de nuevas inquietudes que se aproximan en principio al experimentalismo, y lo superan.

Esta puede ser la línea que sigue el curso del análisis de Angel Crespo en su «Antología». Aunque no por ello marginando algunos aspectos sin los cuales resultaría incompensible gran parte de la cultura portuguesa: las revistas, su definición cultural; el modernismo como punto de encuentro y de choque entre distintas formaciones poéticas, sus efectos visibles y, sobre todo, teóricos; la búsqueda del acercamiento a la realidad, el neorrealismo como reacción crítica, accidental y estética en lo esencial de nuevos períodos de poesía; el influjo de autores extraños a la orientación de la poesía lusitana, y su predominante subjetivismo; los nombres que caminan en solitario... y el experimentalismo, referencia candente de la creación portuguesa de ahora mismo.

Tales son los límites —en el fondo, incitaciones a sortear todo tipo de barreras, escollos intelectuales y prejuicios críticos— que llevan a un poeta, Angel Crespo, a completar este panorama básico de la poesía de Portugal, en el que abundan los motivos oscuros que obligan a plantearnos a cada autor, a cada nombre, como una figura que, sin pretender representatividad, nos acerca a la realidad olvidada al otro lado de las palabras y que se advierte como la ausencia de un ser humano, como una laguna que adquiere con el paso de los años claridad y sentido... Angel Crespo ha realizado un trabajo admirable para conciliar tantos mundos y comunicarnos lo que a todos y cada uno de ellos se escapa en pequeños pedazos: la identidad creativa de un pueblo que acaso ya no disponga de sueños poéticos.—*F. J. S.*

JOSE CAROL: *El fuego de la vida,* Ambito Literario, 268 pp., Barcelona, 1981.

Hay en *El fuego de la vida* un juego de elementos inspiradores —y sobrecogedores— que nos conducen al mito, al reino de lo fantástico y al seno de la intimidad. Hay también una expresión que sabe amoldarse a la sustancia de cada situación, de cada momento, una especie de presentimiento del significado de lo intrascendente, de lo insignificante, de lo que no ha ocurrido aún y que se refleja sobre todo en la manera en que José Carol conjuga su observación despiadada, nómada, serpeante, cruda, enunciativa y quizá duramente realista, a pesar de su apariencia. Y en último término descubrimos también que esa armonía de lo dispar se desarrolla encauzada por una búsqueda de lo colectivo, aunque en ocasiones surja enclaustrado tras lo individual, en lo individual.

Numerosos personajes de los que José Carol va descubriendo al tiempo que su novela avanza se encuentran en una encrucijada a la que sirve de contrapunto la aparición de un estrafalario enviado de una nueva y absoluta verdad, la luz. Carecen de movimiento propio, responden a impulsos de naturaleza sentimental, que retroceden en el tiempo hasta incorporarse al sentido preponderante de *El fuego de la vida,* la observación. Este procedimiento ha permitido acumular experiencias que se integran en un todo, en un solo personaje, la novela como tal. Aunque con diferentes voces.

José Carol quiere conciliar la variedad con la unidad, la meticulosidad con un fruto que se exprese de manera directa. Sin embargo, en su obra vence la eficacia de la frase corta, que le permite detallar cambios, transformaciones, sucesos, inquietudes, casi al tiempo que se producen en la ficción. En este aspecto, el escritor quiere distanciarse de lo que observa y recoge en el texto, aunque su conciencia de lo que ocurre —de lo que puede ocurrir— modifique el comportamiento de sus criaturas, sus comentarios y su propio papel en ese concierto dramático de frustraciones, casualidades, errores y recuerdos, que nos ayuda a elevar la mirada y sentir el calor de la vida plasmado en el sol. Esa tensión de lo indefinido, que espera materializarse en alegría, es la que José Carol ilumina en su obra, en busca, asimismo, de su protagonista, de todos los protagonistas imaginables.—*F. J. S.*

AMANDO DE MIGUEL: *Sociología de las páginas de opinión,* Editorial ATE, Textos de periodismo, 163 pp., Barcelona, 1982.

Explica Amando de Miguel, en respuesta a la conclusión de Juan Cueto de que los profesores investigan para no escribir y los perio-

distas escriben para no investigar, al estudiar éste la situación de la cultura en los medios de comunicación, que su pretensión al preparar este libro es conciliar ambas posturas. Loable empeño, aunque su consecuencia sea un texto ameno, breve, que abre un camino de análisis de la sociedad a través de esas páginas de los diarios donde tienen cabida la literatura, el pensamiento y la crítica, la opinión en suma. Un texto donde quedan señalados los rasgos más significativos de un período muy concreto de ese fenómeno de la opinión, y que se ciñe básicamente a los años que van de 1974 a 1981, sin olvidar las aportaciones de Ortega y Gasset, Eugenio Montes, González Ruano, Pemán, Francisco de Cossío, Fernández Flórez o Azorín, maestros del periodismo y de lo que bien podemos denominar «literatura periodística». Un estudio, al fin, que no impedirá pensar a Cueto, cuando habla de esos dos tipos de incultura, que se trata de un caso individual, excepcional, que confirma su impresión, y que Amando de Miguel no conseguirá cambiar una realidad con su gesto, aunque sí mejorarla.

Nos encontramos ante una caracterización del escritor y de su contexto mediante el análisis de su trabajo periodístico. Los hallazgos son interesantes, aunque precisan una continuación, una profundización y una ampliación. Las conclusiones sociológicas de Amando de Miguel se resumen en un grupo de nombres; habría sido un estudio más completo de haberse producido un análisis que no se limitara en los autores más destacados de nuestras letras (Sánchez Ferlosio, Delibes, Barral, Benet...), atendiendo a las implicaciones de los escritos periodísticos en un cierto modo de cultura. De todos modos, Amando de Miguel ha compuesto un ensayo sencillo, riguroso, irónico..., a la manera de un trabajo periodístico, de un artículo más, a causa del cual —por fortuna— el mensajero no ha perdido la cabeza al entregar su noticia.—*F. J. S.*

J. HERMES GONZALEZ: *Jaque mate al ángel obsceno,* Dendrómena, 30 páginas, Sevilla, 1981.

De muchas fuentes ha bebido la inspiración de Hermes González al componer este cuidadoso poemario. Pero se impone sobre todas ellas un espíritu de revisión personal que reúne un mundo de sensaciones sobre las que el poeta quiere alzarse con lucidez. Si tenemos en cuenta que la objetividad es un imposible, esta tarea nos parecería fácil o banal, aunque en el caso concreto de *Jaque mate al ángel obsceno* no lo sea en modo alguno.

La mirada de Hermes González no se detiene en lo ya ocurrido. Tampoco indaga acerca de una manera «razonable» del ser. *Jaque mate*

*al ángel obsceno* es, sin embargo, algo más que una tentativa de realidad personal, amistosa hacia el entorno, una visión del abismo que prolonga la voluntad y la experiencia del ser humano cuando se encuentra ante sí mismo.

*Acepta el reto,*
*viajero de los días;*
*es la aventura.*

Por ello que la poesía de Hermes González combine en esa noción de la aventura que se disfraza de contemplación, la permanente y atrayente incitación a traspasar los límites de lo real con la lucidez con que sopesa tiempos, espacio, recuerdos, mundos, una conciencia casi panteísta, totalizadora, que desgrana con su aire de melancolía las conclusiones de la experiencia, de las experiencias.

Tres tonos caracterizan la evolución del poemario en lo sustantivo del mismo: el primero, una épica derrotada, la épica que exalta un fracaso aceptado con la alegría de la esperanza y de un sueño hermoso; el segundo, lírico, medido, cauto, brillante, que huye igual que se acerca al romanticismo, imponiendo una arquitectura estética de la naturaleza —la noche, la lluvia, las arenas, los cielos...—, en la que se oculta el amor y la amargura; el tercero, que cierra y envuelve al poeta, al ángel obsceno y a los motivos intercalados entre ambos en una dulce pugna, nos invita a la memoria y al reposo, a la armonía y a la paz de lo reconocido y de lo superado.

Y todo se produce sin sobresalto, despacio, aunque con intensidad, hacia el Sur aventurero, admirativamente.—*F. J. S.*

ENRIQUE CERDAN TATO: *El mensajero de los últimos días*, Ediciones Cátedra, 199 pp., Madrid, 1982.

Con la aparición de la novela de Fernando Savater *Caronte aguarda* ha cuajado en nuestras letras una escisión que ya se había verificado en la novelística anglosajona, en la norteamericana y en la francesa, entre la tradicional «novela policíaca» y la que se ha venido en denominar «novela negra». Esa escisión última es la que hemos llamado al fin «novela criminal», pues el relato se inicia generalmente a partir de un asesinato o de una muerte acaecida en extrañas circunstancias. Estos elementos desencadenan un movimiento de personajes en los que se concentra la historia, que se tiñe de violencia por poco que se profundice en su oculta interioridad.

Este puede ser el pretexto de Enrique Cerdán Tato en *El mensajero de los últimos días* para darnos muestra de su capacidad para emplear diferentes lenguajes, que actúan como registros o señas de identidad

de diferentes épocas que se agolpan, en resumen, en la personalidad del juez que investiga la muerte de Albert Sanya por medio de unos cuadernos hallados en la casa de éste, y en el temperamento del propio Sanya, mensajero de terribles noticias, de un anuncio tan apocalíptico como la guerra civil española, de la segunda guerra mundial, de los contenidos residuales de los campos dc concentración, de las cárceles de los sistemas autoritarios y de toda amenaza a la dignidad del ser humano. Albert Sanya ha vivido por una serie de casualidades todos esos acontecimientos, y al reintegrarse a la vida común de su patria se convierte en el eje de una pequeña comunidad que le recuerda su pasado. Y él trata de escapar de su pasado, pues pertenece a esa especie de seres de los que hablaba Oscar Wilde que lo habrían dado todo por convertir en cenizas su pasado si hubieran tenido esa oporrtunidad a su alcance.

De este modo Cerdán Tato se suma a una corriente de autores que aportan sobre todo un lenguaje a un tipo de relatos que se sujetan a unas características en las que la originalidad es cada vez más difícil. Las condiciones de la «novela negra» expuestas por Raymond Chandler siguen pesando en este ámbito narrativo que quiere dar testimonio y crítica a la vez de un contexto social contradictorio e hipócrita, vinculado a una crisis o a un acontecimiento de incontrolable trascendencia. Aunque en el caso de Cerdán Tato, como en el de Ayerra, Gonzalo Suárez o Miguel Bayón, acercando el género —que sirve de pretexto, —no lo olvidemos—, a un campo más literario que policíaco, criminal o periodístico. De aquí se infiere que Cerdán Tato haya conducido la historia a sus límites, para narrarnos otra historia en la que descansa una esperanza moral de convivencia, aunque arranque del desequilibrio.—*F. J. S.*

IBER VERDUGO: *Teoría aplicada del estudio literario.* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 310 pp., México, D. F., 1980.

La intención de esta obra es, como se declara en sus primeras páginas, de iniciación en el estudio de la literatura. Y dispone de un punto de referencia muy concreto, que ayuda a comprender *en la práctica* numerosos aspectos en los que la teoría de la literatura no es excesivamente clara, por su propio lenguaje, por las materias con que se relaciona y por la orientación científica de algunas parcelas creativas o analíticas. Es así que Iber Verdugo desarrolla, articula, simplifica, evalúa y revela el «misterio» inmanente, muy en particular para un profano, de los ensayos de Todorov, Barthes, Goldmann, Schaff,

Piaget, Lotman, Althusser, en un trabajo denso, aunque no por ello complejo. Y lo pone en práctica, como se advertía antes, al enjuiciar con el auxilio de tales puntos de vista —que son algunos de los más destacados que concurren en el discurso del libro— un libro vital para la narrativa y la poética americanas, *Martín Fierro.*

Acaso por ello, y desde una posición estrictamente subjetiva, el trabajo de Iber Verdugo adolezca de dos capítulos de consideración crítica de la literatura que no restan a *Teoría aplicada del estudio literario* un ápice de su valor: de una parte, la abundancia de técnicas que imponer sobre la obra literaria, en un sentido general, resulta contraproducente en numerosos casos por no corresponderse con la naturaleza del texto sometido a estudio, y que afectaría no tanto a las obras de ficción como a las obras «imaginativas». Las reacciones de gran cantidad de escritores respecto a los estudios estructuralistas de sus libros, por poner un ejemplo, muestran una divergencia notable en este punto entre el analista y el creador. De otro lado, la reducción del análisis a la obra literaria, en perjuicio de lo que podríamos denominar la *circunstancia* particular del autor, extremo que también escapa a la legítima y trascendental búsqueda del científico en relación al escritor, y que ha de valorarse con cierta perspectiva para una comprensión «cultural» y moral de lo que nos dice expresa o implícitamente cada manifestación literaria, sin olvidarnos lo que queda sugerido o entre líneas.

No obstante, *Teoría aplicada del estudio literario,* que se complementa con el análisis de *Martín Fierro,* es una aportación muy valiosa para esbozar y afirmar una visión de conjunto de los significados de la obra literaria, de la literatura, de la misma manera que afecta al estudio y a la crítica literarios, a través de una detallada disección que hace del análisis una tarea apasionante, inquieta y, por ende, también literaria. Este es un aspecto que Iber Verdugo no ha olvidado en su obra para recalcar que *dentro* o *fuera* de la literatura hay siempre un más allá, donde aprender o enseñar, como vino a decirnos Martín Fierro.—*F. J. S.*

SALVADOR PEREZ VALIENTE: *Tiempo en Avila y yo,* edición del autor, 70 pp., Madrid, 1980.

Centrado en Avila, aunque con la mirada en Castilla, el poeta ha aceptado la llamada durmiente de estas tierras y las ha recorrido en lo físico y en sus versos. Pero no es sólo Castilla. A pesar del acento, como dice José Hierro de Pérez Valiente, a pesar incluso de la sequedad expresiva de sus poemas, e imponiéndose al espíritu atrapado por

el frío y el calor de lo castellano, presiona sobre esta personalización de Avila y sus pueblos un doble fondo que habla de otras latitudes, de otros conceptos, de sencillos encantamientos, de fugaces figuras de piedra en las que resbalan las palabras:

*Recordarte es nacerte. ¿Ves?*
*Plaza, entonces; ahora, castillo,*
*con mis cien muertes a tus pies.*

La ciudad, su significado, esa expansión misteriosa que llega a convertirse en parte del recuerdo y del sentir de un ser humano, está rodeada de nombre, paseos, escaladas, historias que la poesía fija atesorando el reflejo de las sensaciones. Salvador Pérez Valiente parece mirar hacia atrás al referirse a todo lo que supone Avila para él. Y éste es un sentimiento que forma parte de una cultura y de unas maneras de vida, el misticismo, la duda, unidas a la firmeza de las formas y al silencio con que permanecen las preguntas que esas formas implican. Con Pérez Valiente nos preguntamos si se trata de algo cierto o de una simple leyenda que ha crecido en la imaginación de sus relatores, de padres a hijos, austeramente, y siempre sobre la tierra.

El mundo rural se encuentra idealizado en la poesía de Pérez Valiente, apegado a paisajes que nos hablan de filosofía y de cotidianeidad al tiempo. De estos ámbitos nacen los sentimientos ubicados en Avila y en la sensación íntima, personal y reconcentrada del poeta que confiesa sus querencias en una relativa soledad, y a la proximidad con que se nos presentan las impresiones y la materia de viejas imágenes. Así ha roto el poeta con lo típico, con lo monumental y lo muerto del lenguaje descriptivo, tantas veces empleado con —o contra— Avila, o con otros ámbitos poblados de nombres y de ausencias. En último extremo, persiste, sin embargo, la visión noventayochista de Castilla como sinónimo de una grandeza de la que Unamuno, como Ortega, Antonio Machado y Azorín habrían debido dudar..., por la que habrían tenido que interrogarse antes de que el poeta viviera en su retorno esa ambigüedad de la lírica que se hace música de lo subjetivo, tiempo universal que vuelve a nosotros.—*F. J. S.*

ANTONIO RISCO: *Literatura y fantasía,* Taurus Ediciones, 272 pp., Madrid, 1982.

Ya en las primeras páginas de este amplio, documentado y agudo ensayo, el autor se plantea una cuestión que pervivirá latente a lo largo de todo el volumen: la ficción, como referencia esencial del

ejercicio de la literatura, alcanzando incluso al ensayo. Este reconocimiento afirmativo será corroborado por el propio Antonio Risco en su estudio, aunque partiendo de un interés muy especial por la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y la novela de Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí,* interés que en ocasiones se convierte en auténtica paradoja, por cuanto el análisis de lo fantástico, ceñido a los dos títulos citados, se amplía hacia multitud de autores y cuestiones que nos distraen del tema sustantivo de *Literatura y fantasía.* Es decir: su innegable relación o su muy probable identificación.

Antonio Risco no ha realizado únicamente una valoración *temática* del asunto que le preocupa. Parte de unas constantes míticas, psicológicas, sociales, estilísticas, religiosas, científicas, que vienen a coincidir en lo conceptual, y en una serie de obras literarias que articulan el análisis como prueba concreta de las tesis encontradas. Hasta aquí, el planteamiento de Risco, en lo concerniente a un tema inabarcable y eterno, aparece como una vía formal de acercamiento al objeto de estudio. Pero Risco no se limita a esto: tanto la crítica como la existencia de un anónimo «lector» al otro lado de cada libro le incita a reunir a todos los protagonistas que intervienen en la vida de una obra literaria. Y esto implica un interés semejante, de Risco, que se traslada, en ocasiones, del tema literario en sí al de su contexto. Las preguntas intelectuales ahondan en la literatura, en tanto que el lector queda alejado de las respuestas que necesita conocer cuando se asoma a una muestra literaria—ya se trate de Bécquer, Sánchez Ferlosio, Galdós, Cortázar, Valle-Inclán, Joyce, Prouts o Robbe-Grillet, todos ellos escritores, aunque supongan maneras distintas de creación, de ficción, de fantasía.

El ensayo adquiere complejidad a medida que se desarrolla en los dos planos señalados: el plano intelectual y el del que Risco denomina «lector-medio» —cuya existencia no discutiremos aquí—. A Risco le importa aunar las miradas sobre lo literario, como ámbito de lo fantástico, de lo maravilloso. Y en cierto modo lo consigue, recurriendo en ocasiones a los teóricos de la literatura, y en otros pasajes a las obras que ilustran sus conclusiones. Tal vez la concreción con que se plantea el ensayo se vea contradicha por la metodología del autor, pero interesa subrayar el trabajo efectuado por Antonio Risco al objeto de sostener la ficción como *vocación* de toda forma de literatura; aporta múltiples caminos de análisis que prueban que la última palabra será muy difícil de pronunciar. O imposible. Aunque veamos la literatura de otro modo, más rico, más imaginativo, y pasemos a continuación a lo imprescindible: a *vivirla* con nuestros propios medios.—*FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38. MADRID-17).*

# ENTRELINEAS

KARL. R. POPPER: *La sociedad abierta y sus enemigos,* traducción de Eduardo Loedel. Paidós, Barcelona, 1981, 667 pp.

Es interesante releer este texto de Popper, redactado entre 1938 y 1943 y que ya era conocido en castellano desde hace casi veinte años. El interés no proviene sólo de su frecuentación y su carácter provocativo, sino de advertir que fue hecho al margen de toda moda y que nada tiene que ver con las actuales arremetidas en contra de la historia, vengan de la magia o de la novísima «filosofía».

Popper centra su reflexión sobre la histórico y sobre la filosofía misma de la historia en dos tipos contrapuestos de sociedad: la tribal o cerrada, basada en creencias puramente tradicionales y mágicas, y la abierta, que «pone en libertad las facultades críticas del hombre». A pesar de que para él la historia no tiene sentido ni significado, sino que lo recibe de la práctica humana, está claro que el suceso histórico, ya que no su devenir, es el escenario en que guerrean estas dos fuerzas, identificadas como la reacción y el progreso.

El grueso del libro es una exposición crítica de ciertas teorías que Popper engloba en la categoría de historicistas, es decir, las concepciones de la historia como un proceso regido por ciertas normas (eventualmente, leyes o decretos fatales) y factible de previsión y aún de profecía. Popper arremete contra estos pensadores de la historia y contra toda idea de verdad preestablecida, sea como revelación o como valoración (la verdad de la justicia, del equilibrio, de la belleza, etc.), pues conlleva el riesgo casi inevitable de una organización teológica, autoritaria y policíaca en defensa de esa verdad.

Platón, Hegel y Marx son los objetivos más importantes de la requisitoria popperiana. Pero tampoco se salvan Comte, Darwin y los darwinianos, Heidegger, Jaspers, Aristóteles ni John Stuart Mill. Acaso Kant sea el único de los filósofos de la historia exento de la censura popperiana.

Platón, a pesar de su lejanía en el tiempo, recibe una paliza porque es el primero, algo así como aquel que cometió el pecado original del pensamiento. Hegel es quien más duramente merece la fobia de Popper. Marx, en cambio, es tratado con la mayor benevolencia, pues Popper admite que ha hecho mucho por el progreso de la ciencia social. Lo que cae del «lado malo» en el filósofo de Tréveris es su idea de la revolución redentora de la humanidad, protagonizada por

el proletariado, y, sobre todo, sus profecías acerca del final cercano y apocalíptico del capitalismo.

Lo frondoso del texto permite a Popper incursionar en otros terrenos que le son familiares: la epistemología de las ciencias sociales y el problema del devenir de la historia, sus fines y su sentido. Popper es partidario de una epistemología abierta, basada en las ciencias naturales, pero que cuestione constantemente sus presupuestos, algo así como una ingeniería social cuyo instrumental está en perpetua renovación. Y es enemigo cerrado de todo finalismo, de toda escatología, de todo evolucionismo que someta la historia a objetivos preconcebidos.

El libro rescata ciertas valoraciones que, sobre todo cuando fue escrito, estaban en entredicho: el libre examen de las ideas, la autoridad, los controles democráticos del poder, las relaciones entre el saber y la verdad, entre la convicción y la razón. Pone ciertas púas muy penetrantes en los cuerpos de doctrinas examinados y advierte sobre lo peligrosas que resultan ciertas propuestas dogmáticas de los mayores pensadores de la humanidad.

Con todo, Popper no está libre del pecado que denuncia, lo cual prueba su honestidad intelectual y lo eficaz de su razonamiento, que sirve para examinarlo críticamente. Su cabalgata a través del tiempo y las ideas tiene el carácter, que él cuestiona duramente, de un juicio universal de la razón, y sus tomas de partido por ciertos valores como la crítica y la libertad también son proyectos de instauración de la verdad: es verdad que el hombre es libre, es verdad que el hombre es razonable, etc.

Entre las sugerencias del libro está la de cuestionarse cuánto de religioso disimulado no hay en el pensamiento laico, para salvar de él lo que tiene de uno y de otro. También la gran cuestión de evaluar qué influencia concreta pueden tener las ideas en el curso de la historia y en qué medida, discreta o nula, puede sustraerse la reflexión a las manipulaciones del poder. ¿Podía prever Platón a Hitler? ¿Marx propende a Stalin y sería imposible éste sin aquél? ¿O todo el pensamiento es «inocente» y carece de defensas predispuestas para evadir el convertirse en arma amenazante en manos de los poderosos? Aquí, la denostada sociología del conocimiento (denostada por Popper) tendría algo que decir ante este texto, agudo, agresivo y fecundo.—*B. M.*

MANUEL MUJICA LAINEZ: *La casa,* Plaza y Janés, Barcelona, 1983, 245 pp.

He aquí, por fin editada en España, la novela más representativa de Mujica Láinez, cuya primera tirada es de 1954. Si su virtuosismo de narrador ha llegado más lejos (en las *nouvelles* de *Los ídolos,* en los cuentos *El ilustre amor, El salón dorado, El dominó amarillo,* entre tantos) o su esfuerzo constructivo es mayor en obras como *Bomarzo,* en ninguno de sus textos están tan claramente expuestas sus mitologías personales, y pocas novelas americanas —ninguna argentina— han tenido la agudeza de hacer narrar a la propiedad la historia de sus propietarios.

*La casa* es el monólogo de un palacete decimonónico de Buenos Aires, que cuenta su vida en tanto lo derrumban. Los objetos hablan entre sí, se conjuran, atesoran fantasmas y hasta la memoria de un ángel. Son la verdadera familia de aquella ruina. Los demás, los habitantes, los propietarios, los pasajeros, han sido siempre unos extraños.

Es ésta, seguramente, la categoría central en la obra de Mujica Láinez: la obra de arte como fetiche, el objeto estético como habitado por un ánima peculiar, que proclama su lucha contra la muerte y la perduración de las formas bellas, más allá de las huidizas vidas humanas. El hombre muere y, para no morir, hace arte; pero el arte perdura porque no ha vivido nunca, está mineralizado en su perfección, y su atractivo es perverso y fúnebre. Estas tensiones desgarran a menudo a los personajes del autor, forcejeados entre la cálida fugacidad de la vida y la helada permanencia de las cosas bellas.

*La casa* narra, a la vez, una historia decadente, el esplendor rápidamente perdido de una familia opulenta que se desliza hacia la pobreza y queda excedida por su propia morada. Narra también una historia de cursilería, de «quiero y no puedo» ser aristocracia de cierta burguesía porteña, cuya cifra es esa vieja señora, encerrada en su gabinete chino, donde atesora, además, horribles santos de yeso. Estos señores poderosos han utilizado las cosas para alcanzar un estamento, para aterrorizar a los vecinos, para complacerse en el espejo de sus riquezas. No han podido penetrarlas, ajenos al hecho estético que excedía a muchas de ellas como mera materialidad preciosa. Las cosas los han sobrevivido, salvando su intimidad fantasmática.

Mujica expone, con lirismo nostálgico e irónico, todo el sutil *odi et amo* que lo vincula a cierta época y a cierta sociedad de Buenos Aires: ha visto esos rostros muy de cerca, le son consabidos; por ello, puede caricaturizarlos con propiedad, tomar distancia sin renunciar al aire de familia.—*B. M.*

MORROE BERGER: *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios,* traducción de Francisco González Aramburo. FCE. México, 485 pp.

La cantidad de saber social que contiene una novela ha sido preocupación de los críticos en casi toda la historia del género, y de la propia novelística durante la edad de oro del realismo. La novela que refleja la realidad, que encarna ciertos valores paradigmáticos, que enseña a vivir, que narra la vida, etc., es portadora de conocimientos que hacen a la totalidad social.

Berger, sociólogo de Princeton, enfoca los distintos incisos que genera este par ya señalado, basando su investigación, sobre todo, en textos de la literatura anglosajona, caracterizada, en general, por su inclinación a lo empírico y su rechazo por lo especulativo.

El autor señala los puntos de contacto y las divergencias entre el saber infuso en la literatura novelesca y el explícito de las ciencias sociales, entrando luego en los problemas concretos de las clases sociales, las razas, los sexos, la organización del poder político, la crítica a los valores establecidos, los plexos de fines éticos en la conducta social de los personajes, el derecho, la psicología, lo verosímil y el valor de verdad de la narrativa, la influencia de las ciencias concretas en el acto de narrar y en las técnicas de narración, etc.

El libro es introductorio y no rehúye la ingenuidad, acaso porque el autor llega a la literatura desde fuera y la toma como protocolo y no como lugar de producción de sentido. Vaya un solo ejemplo, tomado de la página 373:

> Por ejemplo, *El proceso,* de Franz Kafka, nos pinta al individuo indefenso frente al poder de burocracias impersonales... Silone, en *Pan y vino,* muestra de qué manera enfrenta el individuo a algunos grupos políticos y a ciertos códigos morales, en vez de analizar tales enfrentamientos tan sólo en términos generales y abstractos.

Si bien el texto no es ni pretende ser novedoso en cuanto a criterios ni a materiales examinados, contiene suficiente cantidad de información como para ser consultado con provecho por el interesado en la lectura interdisciplinaria.—*B. M.*

HORACIO VACCARI: *Cuentangos.* Manticora, Buenos Aires, 1982, 159 pp.

Después de un par de décadas como abogado y profesor de disciplinas filosófico-jurídicas, Horacio Vaccari se entrega a la narrativa

y ofrece su primer libro. La escena inicial (el cuento «Cafetín») es su destino: un hombre cincuentón, que acaba de perder a su madre, busca consuelo, refugio y sustitución, como quiere el tango de Discepolo, en ese cafetín porteño que es lo más parecido a su *vieja*. Recuerda su vida, revalora a su madre, llega la policía y se lleva a unos jóvenes, respetándolo por su edad.

De ahí en adelante, en variados y cuidadosos registros narrativos, Vaccari indaga sobre la educación sentimental de los argentinos a través del tango: las palabras que se dicen y se cantan, metidas en la corporalidad por la música, son vividas como modelos éticos, amatorios, políticos, filosóficos, por la gente que les sirve de habitáculo. Son lo que en tiempos de otras modas intelectuales se llamaban formas de vida: paradigmas.

Las mejores piezas de la colección son las que tienen una apariencia confesional, ya que confesional es el romanticismo, y el tango es uno de sus incontables derivados (aparte de que *Confesión* sea otro clásico discepoleano). Pero también hay hallazgos de caricatura apocalíptica, como en «Chau, Buenos Aires», o de humor negro (nunca mejor empleado el adjetivo) en «Belgrano, 6011». Toda una zona del libro está dedicada a investigar cómo revienta la rutina de los empleados públicos, rábulas y demás fauna forense-notarial cuando irrumpe en ella cierto tipo de discurso tanguero, como si el tango fuera el lenguaje de lo hondo e infrecuente que exorcizara al de lo epidérmico y cotidiano.

Ya Enrique González Tuñón ensayó con buena fortuna el narrativizar los tangos y señalarlos como espejos imaginarios de ciertas actitudes de los argentinos. Ahora Vaccari ahonda en esa veta, que tiene amplios parámetros, pues va desde la observación costumbrista hasta la reflexión sociológica, desde el sentimentalismo hasta la desesperación, desde la pintura hasta el autoanálisis. Al revés de la historia consabida, esta vez el abogado ha vaciado su gaveta de escritos judiciales y la ha llenado de fábulas.—*B. M.*

CARLOS ALTAMIRANO y BEATRIZ SARLO: *Encuesta a la literatura argentina contemporánea.* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, 504 pp.

El Centro Editor se organiza a partir de 1966, cuando la dictadura del general Onganía interviene la Universidad y desarticula el aparato de la preexistente EUDEBA. Desde entonces, el Centro se ha convertido en un símbolo de las dificultades culturales argentinas de estos años, a la vez que una prueba sostenida de cierta vitalidad

intelectual, que una veces acompaña los procesos de reactivación política y otras —las más— compensa la falta de ella.

La presente encuesta es una obra infrecuente en las letras argentinas, y así lo señalan los prologuistas al recordar trabajos aislados, como los de las revistas *Nosotros* y *Martín Fierro*, y el del profesor Adolfo Prieto (1963), pionero de la sociología de la lectura en Argentina.

El trabajo ha reunido a más de ochenta escritores, sin excluir edades, géneros, tendencias estéticas o políticas, lugar de residencia o de origen (éstos son factores muy importantes en el espacio argentino, ya que es expresivo el centralismo cultural porteño, como lo es la emigración intelectual, sobre todo en la década de los setenta). Vemos así a reliquias del boedismo, como Elías Castelnuovo, al inevitable Borges y a Juan Draghi Lucero, que aún recuerda haber escrito en los años diez, junto a las promociones últimas, que representan Luis Gusmán, Jorge Manzur y Ricardo Monti.

Aparte del material acumulado y la información procesada, la encuesta permitirá otros estudios, a partir de sus constantes y oposiciones. De ahí una suerte de doble valor como protocolo sociológico. Hasta la negativa a contestar de una serie de nombres es significativa.

La necesidad de elegir impone la obligación de suprimir. Como en toda selección, claman las exclusiones. Algunas, por criterio de los organizadores; otras, por imposición de los censores, encubiertos o descubiertos; hay, finalmente, los silencios de quienes fueron barridos por la marea de violencia que ha cubierto la Argentina en los últimos años: Miguel Angel Bustos, Roberto Santoro, Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Haroldo Conti también tenían lo suyo que decir y lo que más dicen es su misma exclusión.

El terror blanco, las crisis, los bloqueos directos e indirectos, nada de esto ni todo junto, han podido con el Centro Editor. Tampoco han podido acabar con el discurso de una sociedad malherida y caótica que sigue respirando, por la boca, por la nariz, por los costurones, debajo de la mordaza y hasta a través de sus cicatrices.—*B. M.*

KARL R. POPPER: *Miseria del historicismo,* traducción de Pedro Schwartz, Alianza Taurus, Madrid, 1981, 181 pp.

Este libro de tamaño corriente encierra, con precisión teórica, las principales posiciones de Popper, que se entremezclan en otros textos suyos con extensos recursos a la historia de las ideas. Hay aquí el postulado esencial de su doctrina, es decir su contestación del por él denominado historicismo: toda teoría de la historia que intente descu-

brir ritmos o leyes universales y extraiga de los mismos unas predicciones sobre el curso histórico.

Desde luego, puede objetarse la oportunidad de usar esta palabra, ya acreditada por los historiadores como significativa de otra cosa: el historicismo romántico es, más bien, la posición contraria, o sea el entendimiento de la historia como una diversidad de espacio-tiempos cerrados, cada uno con sus características propias, que sólo pueden entenderse dentro del sistema y describirse morfológicamente desde fuera. En suma: la negación de la historia universal, como una universalidad de procesos.

Popper no está contra la intelección de la historia, pues acepta su determinismo, en tanto estudia las causas y efectos de los hechos singulares. Pero sí está contra la existencia de la historia como una ciencia teórica. Tampoco está contra la predicción, en tanto ella sea singular y concreta y dependa del ensanchamiento del conocimiento humano. Está contra las leyes inexorables de la historia y contra la profecía, es decir la predicción general, abstracta y que no admite excepciones.

De este complejo teórico se desprenden consecuencias epistemológicas muy importantes y quizá todo Popper sea, en el fondo, un epistemólogo y sólo eso. Para él la historia no sólo no puede ser una ciencia, sino que tampoco admite ser la condición de la ciencia, por lo cual tampoco es válida la sociología del conocimiento, ya que éste no se produce en la historia, sino en una suerte de espacio intemporal desde el cual se toma distancia científica respecto al curso de los hechos. Tampoco es factible el conocimiento del todo como todo (según la propuesta del *holismo),* sino que sólo son accesibles al saber unas series de acontecimientos homogéneos y recurrentes, que son el campo de objetos estrictamente abordable por la ciencia. Sociología e historia, por ejemplo, se escinden de modo decidido. La verdad es la crítica del error (como quiere Hegel, una bestia negra de Popper) y el científico sabe cuando sabe de los límites de su saber.

Consecuencia política de estos principios popperianos es un cierto liberalismo reformista, que propone cambiar la sociedad en tanto se ahonden las conquistas clásicas de la libertad occidental, pero sin pretender ponerla radicalmente a nuevo ni ensayar la realización de ninguna utopía, resultado del planeamiento integral o ingeniería total de la vida social.

Popper, en síntesis, quiere una historia reducida al estudio de acontecimientos individuales concretos y personalidades igualmente individuales, en tanto deja a las ciencias el abordaje de leyes de validez —en principio— ilimitada, leyes que no están sujetas a cambio, pues, de otro modo, no habría cómo explicar las leyes del propio cambio,

Esto tiñe a su discurso, aparentemente abierto, de un color positivista y cientificista, aunque es bien sabida su fobia contra el positivismo histórico. Lo mismo cabría decir de sus propuestas de ingeniería social.

Excesivo y esquemático a veces, Popper es siempre sugestivo y vale por la provocación más que por la crítica de las ideas. Se hace necesario, sobre todo, y a pesar de ello, a quienes contradice, demostrando que la dialéctica del error sigue siendo la única posibilidad profana de la verdad.—*B. M.*

NESTOR GARCIA CANCLINI: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte,* Siglo XXI, México, 162 pp.

El autor reúne varios ensayos familiarizados por su temática en torno a una doble propuesta, teórica y práctica: que no basta sociologizar el arte, explicándolo socialmente, sino que hay que socializarlo, haciendo que llegue a todos los niveles de la sociedad y se inserte como componente de la vida cotidiana.

Los campos temáticos van desde una definición social del arte (en tanto demanda y circulación, no en tanto invención) y sus abordajes teóricos desde distintas sociologías de la producción artística, hasta el examen de casos concretos tomados de las artes visuales en América Latina (sobre todo, en Argentina) en la década de los sesenta. En este orden, Canclini conecta directamente el desarrollo industrial con la doctrina desarrollista en lo económico y la ideología vanguardista en lo estético, evocando las creaciones del pop, del arte de medios, del arte de sistemas, los happenings, la experimentación, la obra abierta, etc. Pasa revista, también, a las justificaciones teóricas de estas realizaciones y a la crisis de la vanguardia en los años setenta, con la brusca politización del arte y las exigencias de una socialización basada en tomas de posición concretas frente a la lucha de clases y el hecho de la dependencia.

Después de hacer un balance crítico de la experiencia vanguardista, que considera frágil y efímera, apuntando su desproporción entre cualidad profesional e inserción social, Canclini diseña sus conclusiones, que son de sesgo teórico, como sus presupuestos, y cierran armoniosamente el libro: el lugar del sujeto en el arte, la objetividad probable de los valores estéticos, la influencia de las estrategias económicas en la vida artística y la existencia de un posible poder simbólico del arte.

En definitiva, su meditación se dirige a elucidar las relaciones entre la producción artística y el poder, desde los ángulos que proponen las

diversas ideologías: el arte refleja al poder, lo contesta, lo destruye, lo reforma o, simplemente, es el poder en un nivel especial de simbolización.

El texto está trazado con cuidada bibliografía, que examina con detenimiento didáctico, propone claves críticas y exhibe un ejercicio de aplicación metodológica sobre la vanguardia visual argentina del sesenta. En todos estos aspectos registra utilidad su lectura.—*B. M.*

ESTEBAN PUJALS: *Lord Byron en España y otros temas byronianos,* Alhambra, Madrid, 1982, 205 pp.

Experto comparatista especializado en letras anglosajonas, Pujals ya se ha ocupado del mundo byroniano en *Espronceda y Lord Byron* (1951), asunto sobre el que vuelve en el último capítulo de este libro, para deshacer la especie de que el español era un mero epígono del inglés, un discípulo filial, cuando lo que hubo entre ambos fueron coincidencias fraternales y epocales y, por otro lado, disidencias vitales muy acusadas.

Esta varia byroniana, centrada en las categorías de la literatura comparada, pasa por estudios biográficos y textuales. Al ocuparse de Byron en España o de la concepción byroniana del amor, Pujals apela a la vida, viajes, inestabilidades y curiosidades peripatéticas del poeta, estudiando cómo ve los paisajes de la Europa mediterránea y cómo se incorporan la torridez y la luminosidad del estanque sureño a sus vivencias poéticas.

En cambio, al abordar ciertas constantes temáticas byronianas, el crítico pasa al mundo de la historia ideológica, situando a Byron en la gran familia romántica, en la reacción —y a la vez— herencia del siglo XVIII, en la revisión de los clásicos al uso y su reemplazo por otros, generacionales. Así desfilan los temas del amor desdichado y ardiente, la naturaleza como escenografía y acompañamiento expresivo del drama poético, el heroísmo de los bastardos y los rebeldes, el viaje constante como imagen de la vida en desarraigo, la fugacidad y provisoriedad de la vida, la compañía insoslayable de la muerte en el itinerario vital.

El comparatismo campea con amplitud en el capítulo dedicado a estudiar paralelamente a Dante y Byron, pues aquí rastrea Pujals la presencia dantiana en Inglaterra —escasa e irregular— y la situación de Dante en la poesía de Byron, que fue su traductor eventual y siguió sus huellas, llevado por una historia de amor, de Venecia a Ravena.

El libro, informado y minucioso, contiene una sutil antología de Byron, dada por la extensión de sus citas en inglés, traducidas por

Pujals, de modo que el lector contraste en todo momento las insinuaciones del ensayista con las palabras del poeta. Se trata de un texto imprescindible para el comparativismo español, a la vez que una nueva e innumerable visita a la obra del gran romántico inglés.—*B. M.*

ALAIN ROUQUIE (recopilador): *Argentina, hoy,* Siglo XXI, México, 1982, 279 pp.

Alain Rouquié es un especialista en historia política argentina, como lo ha demostrado con su voluminosa tesis *Pouvoir militaire et société politique en République Argentine* (1978). Con parte de sus investigaciones y la colaboración de un grupo de estudiosos ha organizado el presente volumen, un panorama de los distintos sectores problemáticos de la sociedad argentina en las dos últimas décadas.

En *Hegemonía militar, Estado y dominación social,* el recopilador aborda el tema de los golpes militares regulares desde 1930 y la función del Ejército en la sociedad argentina, sosteniendo la siguiente tesis (página 25):

> Las fuerzas armadas constituyen no sólo, como se ha dicho a veces, un factor de poder, sino un protagonista permanente y decisivo de las contiendas políticas. No se presentan como un grupo de presión o de interés corporativo, sino como el eje de la vida nacional.

La conclusión de Rouquié es que, constitucionalmente, la casta militar integra la sociedad y los aparatos de poder, por lo que la variante regular del *putsch* no es una anomalía, sino el emergente de una organización social donde los militares tienen el rol de protagonistas sectoriales y políticos.

Ricardo Sidicaro trata de *Poder y crisis de la gran burguesía agraria argentina.* No sólo cuenta la historia del papel económico de la llamada «oligarquía» argentina, su desarrollo vertiginoso hasta 1930 y su estancamiento tecnológico y productivo posterior, sino que analiza la ideología dominante en los documentos de su aparato sectorial, la Sociedad Rural Argentina.

Aldo Ferrer *(La economía argentina bajo una estrategia preindustrial)* pasa revista a la política económica del ministro Martínez de Hoz (1976-1980), admitiendo la racionalidad de sus postulados, que pretenden reconvertir la industria argentina a los niveles del mercado internacional con una estrategia ultraliberista, aunque atacando el conjunto de los resultados, que indican lo inviable del proyecto,

El crecimiento, apogeo y decadencia de la burocracia sindical peronista son tratados por Francisco Delich en *Después del diluvio la clase obrera,* señalando la conexión entre crisis del sindicalismo y política de deflagración industrial en el cuatrienio del ministro de Hoz.

Silvia Sigal y Eliseo Verón hacen una aguda lectura de los textos emanados de Juan Domingo Perón en dos períodos de su actuación política (1943-1950 y 1970-1974) en *Perón: discurso político e ideología.* Advierten que, no obstante la evolución ideológica concreta, el discurso de Perón conserva ciertas notas estructurales: el ponerse a sí mismo como único y distante y el dividir a los interlocutores entre un nosotros auténtico y un ellos a destruir.

En *Anomia social y violencia,* Peter Waldmann enumera las causas sociales de la guerrilla, reclutada, sobre todo, entre estudiantes universitarios, clero radicalizado y un importante sector de la población femenina, entendiendo que la falta de vigencia de valores tradicionales y la política excluyente del onganismo facilitaron el prestigio de la acción directa violenta y cierta subcultura derivada.

Angel Rama cierra la muestra con un estudio de la narrrativa en el conflicto de las culturas, proponiendo una dialéctica algo esquemática entre culturas dominante y dominada, y el paso de los intelectuales, a través del peronismo, de una a la otra.

Riguroso, informado, bien equilibrado en temas, variado en enfoques, coherente, el libro es un excelente panorama de la situación argentina actual, sus antecedentes inmediatos y perspectivas.—*B. M.*

FERNANDO GABEIRA: *El crepúsculo del macho,* traducción de Mario Merlino, Anagrama, Barcelona, 203 pp.

He aquí la segunda parte de una trilogía autobiográfica y novelada, cuya primera sección ha sido ya editada en castellano bajo el errático nombre de *¡A por otra, compañero!* y cuyo tercer tiempo espera la correspondiente decisión editorial.

Gabeira no hace autobiografía por los modelos de la confesión o la megalomanía, disculpándose del error de vivir o hablando de sí mismo en una seudoprimera persona que es, en verdad, una estatuaria tercera. Se autoexamina, ligado a su vida por la continuidad de la memoria y extrañado, a la vez, por el paso del tiempo. El proustiano *temps perdu* siempre nos permite mirarnos en la niebla de lo vivido y decir el ambivalente *ése soy yo,* como el niño ante el espejo, bajo el magisterio de la madre, que aquí es reemplazada por la historia.

Un militante de la izquierda activista brasileña pasa por la cárcel y la tortura, vive en Chile en tiempos del pinochetazo, en la Argelia comunista, refugiado en la embajada argentina, para recalar en Europa y convertirse en un trabajador extranjero de Estocolmo. Es entonces cuando, acaso por primera vez en su vida, sabe lo que es ser, vivencialmente, un proletario. Se encuentra con su cuerpo y entiende que aquello que lo separaba de él era una cultura patriarcal y represiva, enmascarada en la filosofía marxista de la liberación, que predicaba la compulsiva verdad de una revolución apocalíptica: hay que provocar el fin de la prehistoria para que advenga el Hombre Nuevo.

En Suecia, Gabeira descubre que es un hombre nuevo sin que el Apocalipsis haya ocurrido, y revisa sus preconceptos ideológicos. Acepta el placer del confort tecnológico, la buena y variada comida, la libertad sexual, la música rock y la droga que se fuma. Esto es como bueno en sí mismo y el admitirlo es un salto cualitativo en su identidad, luego en su conciencia; todo ello exaltado por el hecho del exilio, que se convierte en la patria hecha por el hombre, no dada por la casualidad.

Sin coqueterías técnicas, sin alardes de sermón «tras el camino a Damasco», sin gratuidades fisiológicas, acudiendo a una narración rápida y despojada, montado sobre un collage cinematográfico de tiempos distintos que se simultanean en la memoria —de nuevo Proust— el discurso nos lleva con velocidad y sin atolondramiento por paisajes, cuerpos, temperaturas, escenas, perfumes, idiomas distintos, que van diseñando con precisión un rostro vivo y provisorio. Gráficamente, al terminar el libro, Gabeira vuelve a Brasil y nos informa de que «no tiene ni idea de lo que va a hacer». La historia sigue, aunque la letra calle.

El mejor elogio a la versión de Mario Merlino es decir que, como ocurre en las buenas traducciones, no se advierte el género y el texto parece escrito a partir de un solo idioma.—*B. M. (San Vicente Ferrer, número 34. MADRID-10).*

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

*Dirección, Secretaría Literaria y Administración:*

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

| | Pesetas | $ USA |
|---|---|---|
| Un año ........................................ | 3.000 | 30 |
| Dos años ........................................ | 5.500 | 60 |
| Ejemplar suelto ........................... | 250 | 2,50 |
| Ejemplar doble ............................. | 500 | 5 |

*Nota.*—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

Don ..........................................................................................
con residencia en ........................................................................,
calle de ......................................................................, núm. ..............,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..............................................., a partir del número ............, cuyo importe de ................................................ pesetas se compromete

a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ...... de ....................... de 198......
*El suscriptor*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ..................
..........................................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

**750 pp., 750 ptas.**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ, Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo SOBEJANO, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA

**702 pp., 750 ptas.**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-366 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

**741 pp., 750 ptas.**

# PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

## REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Revista semestral, patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)



NUMERO 3 - ENERO-JUNIO 1983

SUMARIO: **El tema central: «Recesión: Perspectivas y opciones».** Estudios de: Aldo Ferrer: *Nacionalismo y Transnacionalización.* Julio Segura: *Crisis, especialización y perspectivas.* Augusto Matéus: *Internacionalização, crise e recessão.* Coloquio en Lima: Exposiciones y comentarios de: *Raúl Prebisch, Enrique Iglesias, Rolando Cordera* (México), *Ennio Rodríguez Céspedes* (Costa Rica), *Luis L. Vasconcelos* (Portugal), *Enrique Fuentes Quintana* (España), *Javier Iguíñiz* (Perú), *José Luis García Delgado* (España), *Carlos Amat* (Perú), *J. Cotler* (Perú), etc.

**Y las secciones fijas de:** *Reseñas temáticas:* Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen dieciocho reseñas temáticas en las que se examinan 150 artículos realizados por *J. Motes Mar, J. Gracierena, E. Tironi, J. L. Reyna, R. Trajtemberg,* etc. (latinoamericanas); *J. I. García Delgado, J. J. Durán, Ignacio Cruz,* etc. (españolas); *J. P. Barasa, J. M. Brandao de Brito, J. M. Rolo,* etc. (portuguesas).—*Resumen de artículos:* 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante el año 1982.—*Revista de Revistas Iberoamericanas:* Información periódica del contenido de más de 120 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.

*Suscripción por cuatro números:* España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.—Número suelto: 1.000 pesetas o 12 dólares.—Pago mediante giro postal o talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.

*Redacción, Administración y suscripciones:* Pensamiento Iberoamericano. Dirección de Cooperación Económica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Avenida Reyes Católicos, 4. Madrid-3

# Los Cuadernos del Norte

## REVISTA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS

INDICE

**Año IV, núm. 17, enero-febrero, 1983. 300 ptas.**



*Redacción y Administración:*

Plaza de la Escandalera, 2. Teléfono 985/221494. Oviedo-3.

PROXIMAMENTE

MAGDA MARCCHETTI: *Hacia la edición crítica de la «Historia» de Sahagún.*

JOSE MARIA DIEZ BORQUE: *Teatro y fiesta en el Barroco español.*

FRANCISCO ROMERO: *La «otredad» de Luis Cernuda.*

DANIEL MOYANO: *Lila.*

JESUS DIAZ GARCIA: *El sueño del gobernante.*

FRANCISCO CAUDET: *Sobre la Filipinas colonial.*

ANTONIO HERNANDEZ: *Con tres heridas yo.*

JOAQUIN MARQUEZ: *Epílogo bajo un chaleco de punto.*

ALBERTO MONCADA: *La crisis de la enseñanza media en América Latina.*



PRECIO DEL NUMERO 395

250 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO